

PARA UMA ARQUEOLOGIA DA AÇÃO TRÁGICA:

A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO
NO TEATRO DO TEMPO

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevêdo

TOMO I

UNICAMP

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevêdo

PARA UMA ARQUEOLOGIA DA AÇÃO TRÁGICA:

A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO
NO TEATRO DO TEMPO

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária na Área de Literatura Geral e Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Sandra Amélia

Luna Cirne de Azevedo.

e aprovada pela Comissão Julgadora em

UNICAMP 2002 19/03/2002.

f. e. h.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE 80
Nº CHAMADA 7/UNICAMP
A225p
V 01 EX 01
TOMBO BCI 49044
PROC 16-837/02
C B
PREÇO R\$ 11,00
DATA 17/05/02
Nº CPD 01

CM00167342-2

BIB ID 240113

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Azevêdo, Sandra Amélia Luna Cirne de

A225p
A225p Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo / Sandra Amélia Luna Cirne de Azevêdo. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Suzi Frankl Sperber

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Tragédia. 2. Drama. 3. Ação dramática. 4. Teatro e cinema. 5. Williams, Tennessee. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



Prof.^a. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora)

Prof. Dr. João Batista Barbosa de Brito

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Prof. Dr. Luís André Nepomuceno

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Campinas, 25 de fevereiro de 2002.

Aos que dividem comigo suas próprias vidas, dedico este trabalho:

***Azamor**, esposo querido e companheiro de todas as horas,*

***Lúcia**, mãezinha adorada,*

***Esther, Bella e Isis**, filhas do coração,*

***Mary**, irmã por destino.*

*A **David Luna**, meu pai, in memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Aos muitos colegas e amigos, do passado e do presente, que me proporcionaram a inspiração, o estímulo, a orientação e o apoio necessários para seguir adiante.

Uma nota especial de agradecimento ao Prof. Dr. João Batista de Brito, a quem muito devo como profissional e amante da literatura e do cinema – o brilho generoso de sua competência e experiência há anos ilumina o meu caminho.

Ainda uma palavra carinhosa de reconhecimento à colega e grande amiga Prof^a. Rosângela Oliveira Silva Araújo, pelo afeto e pelas tarefas que assumiu como minha procuradora nesses quatro anos de afastamento da UFPb.

À Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber, pelas inestimáveis e inesquecíveis lições de conhecimento, de sabedoria, de coragem, de vida.

À CAPES, pelo suporte financeiro que tornou possível esta pesquisa.

*Death... the opposite is desire. Do you wonder?
How could you possibly wonder?*

TENNESSEE WILLIAMS

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	xv
INTRODUÇÃO.....	23

CAPÍTULO I

A TRAGÉDIA EM SUAS ORIGENS.....	45
1. A arte de Dioniso no grande teatro do mundo grego	45
2. A tragédia em cena	80
2.1. A Grande Dionísia	80
2.2. O teatro de Dioniso	90
2.3. A produção, as convenções teatrais e a recepção	94
2.3.1. A produção: um processo participativo	94
2.3.2. As convenções teatrais	96
2.3.2.a. O coro	96
2.3.2.b. As máscaras	109
2.3.2.c. A linguagem	115
2.3.3. A recepção	134
3. A dimensão “realista” da tragédia grega	138
4. Considerações finais: a irrupção do trágico na tragédia	151

CAPÍTULO II

A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO NO LEGADO GREGO	155
1. O idealismo platônico, a negação do trágico e a condenação da Poesia	155
2. A dramatização do trágico na <i>Poética</i> de Aristóteles	167
2.1. A <i>Poética</i> aristotélica: uma “Defesa da Poesia”?	167
2.2. Mimesis, imitação poética e tragédia, imitação de ações	174
2.3. A produção e a recepção na <i>Poética</i>	180
2.4. <i>Katharsis</i> : Aristóteles e a função da tragédia	186
2.5. Ação e caráter na tragédia	202
2.5.1. Como se constrói a ação trágica?	205
2.5.2. <i>Hamartia</i> : erro intelectual ou falta moral?	223
2.5.3. A construção de personagens	237
2.5.4. Há ou não um herói trágico na <i>Poética</i> ?	244
2.6. Considerações finais: “arte” e “ <i>pathos</i> ” na “tragédia perfeita” de Aristóteles	260
3. A dramatização do trágico nas tragédias gregas	268
3.1. O que Aristóteles não revelou sobre a <i>hamartia</i>	268
3.2. Ação e caráter: a construção do trágico nas tragédias gregas	274
3.3. A des/construção do trágico nas tragédias gregas	310

CAPÍTULO III:

PARA ENTENDER A TRAGÉDIA MODERNA	317
1. O legado latino	317
2. O que é tragédia na Idade Média?.....	353

CAPÍTULO IV:

A TRAGÉDIA NA MODERNIDADE E A MODERNIDADE NA TRAGÉDIA.	377
1. A modernidade dramática	377
2. O credo classicista na <i>Poética</i> aristotélica	381
3. Shakespeare ou Racine? Entre a arte e as normas, a subversão das formas	389
4. Lessing, intérprete de Aristóteles.....	399
4.1. Verossimilhança ou veracidade? Lessing e os fantasmas do teatro	401
4.2. Do efeito trágico: <i>katharsis</i> ou “justiça poética”?	407
4.3. Um “ <i>coup de théâtre</i> ”:	
Fora os reis e os nobres, façam-se heróis os homens comuns!	419
5. Da morte da tragédia, ou, do nascimento do drama	423
6. O que torna uma ação uma “ação dramática”?	430
7. De heróis e erros trágicos	448
8. A des/construção do trágico na tragédia da modernidade	458

CAPÍTULO V

LITERATURA, CINEMA, AÇÃO! A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO EM UM BONDE CHAMADO DESEJO	477
1. Literatura, cinema, ação!	477
2. A ação em cena	484
3. A ação em tela	500
4. A dramatização do trágico em <i>Um Bonde Chamado Desejo</i>	515
5. Um bonde chamado “Censura” em <i>Uma Rua Chamada Pecado</i>	573
6. O bonde de Jordan, entre os desejos de Williams e os pecados de Kazan	602
CONCLUSÃO	623
ABSTRACT	645
APÊNDICE	647
BIBLIOGRAFIA	649

RESUMO

Este trabalho investiga o conceito de ação na dramaturgia trágica, revisitando uma tradição que se origina na Grécia Antiga, berço da tragédia, e que se estende inquestionada até meados do século XX, quando a pós-modernidade lança seu desafio à racionalidade, à subjetividade e ao conhecimento conceitual, pressupostos fundamentais à teorização sobre a ação. Considerando, por um lado, a contribuição dessa nova visada crítica aos estudos literários, por outro, a dificuldade de se escapar a essas mesmas categorias que os pensadores pós-modernos tentam desconstruir, a pesquisa se desenvolve através de uma articulação metodológica que aproveita idéias e conceitos formulados pelos pensadores do drama, confrontando-os com leituras próprias de “fontes primárias” e com informações de caráter histórico, literário, filosófico, antropológico, epistemológico, entre outras. Dessas negociações emerge um quadro conceitual cuja rentabilidade teórica é finalmente aferida em um *corpus* interdisciplinar, composto de uma peça da dramaturgia trágica – *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, e suas adaptações filmicas, uma dirigida por Elia Kazan em 1951, a outra por Glenn Jordan em 1995. Situado esse *corpus* fora dos limites históricos da trajetória que inspirou os conceitos e as hipóteses formuladas como fundamentos estruturais da ação trágica, a verificação da permanência e da validade desses conceitos na análise das obras legitima a própria orientação metodológica da pesquisa, assim como referenda a tese que, de hipótese em hipótese, se constrói ao longo do percurso. Ao final do trabalho, confirma-se que a dramaturgia trágica ocidental se estrutura como uma estratégia poética de racionalização, um gênero que se esforça por impor uma lógica causal àquilo que, no limite, é inexplicável e inescrutável: o trágico destino humano.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Drama; Ação Dramática; Teatro e Cinema; Williams, Tennessee .

APRESENTAÇÃO

Os teorizadores do trágico na tradição literária do Ocidente voltam repetidamente os olhos à tragédia Ática, rebuscam o passado e os textos gregos, apropriam-se de idéias e preceitos contidos na *Poética* de Aristóteles, referenciam os tragediógrafos, sempre recorrendo a essa realidade pretérita para instrumentalizar suas considerações. Por que essa insistência em procurar na Grécia antiga fundamentos para a investigação do trágico em seus aspectos conteudísticos e formais? Haveria uma essência do trágico a ser buscada na civilização grega – uma disposição grega para o trágico, como sugere a tese nietzscheana sobre o nascimento da tragédia? Estaria essa essência intrinsecamente ligada à tragédia enquanto forma literária, ou, ao contrário, os aspectos formais da tragédia teriam alguma autonomia em relação ao trágico, de maneira que seus domínios pudessem ser demarcados? Por que valer-se de idéias e conceitos antigos para compreender textos nos quais os acontecimentos dramatizados, os personagens e suas motivações pertencem a contextos históricos e culturais tão distantes da antigüidade clássica, recorrentemente tomada como referência? Sob que disfarces tematizações do trágico ou elementos formais das tragédias antigas reaparecem nas tragédias de outros tempos? Qual a rentabilidade teórica dessas incursões ao passado da tragédia para a compreensão da dramaturgia moderna ou mesmo contemporânea? Por que, apesar da ênfase que a contemporaneidade tem atribuído à história, essa angústia, bem ou mal disfarçada, de universalidade? Até que ponto essas apropriações do passado se sustentariam em uma visada crítica da própria tradição interpretativa? Como se comportaria essa tradição inspirada na erudição dos classicistas em um debate que levasse em conta os achados ou as inquietações mais recentes da Teoria e dos Estudos Literários?

Há algum tempo ansiávamos, também nós, por uma oportunidade de examinar em primeira mão os textos canônicos que têm fundamentado os mais reconhecidos tratados sobre a tragédia. Esta não seria nossa primeira incursão ao universo trágico. Tendo escrito uma dissertação de Mestrado sobre a dialética da ação dramática,¹ dispúnhamos já de um conjunto

¹ AZEVEDO, Sandra A.L.C. *What makes a tragedy laudable? Greek: a dialectical approach to the concept of action*. Dissertação de Mestrado em Letras, Área de concentração em Literatura Anglo-Americana. Universidade Federal da Paraíba, 1992.

de informações bastante expressivo para servir de base a investigações mais amplas e mais profundas sobre o tema em questão. Outra fonte importante de conhecimento sobre o assunto provinha de um curso sobre teatro e drama intermediado pelo Conselho Britânico na Universidade de Londres, em 1989, quando tivemos a oportunidade não apenas de estudar dramaturgia sob a perspectiva literária, mas também de vivenciar, sob vários ângulos, a dimensão mais concreta da experiência teatral, analisando montagens mais ou menos tradicionais de peças canônicas e de outras tantas menos reconhecidas, observando produções em diversos gêneros dramáticos, acompanhando palestras, debates, participando de entrevistas, *workshops*, ensaios e outras atividades promovidas por acadêmicos e profissionais do teatro. Toda essa experiência nos facilitou uma percepção mais ampla e informada de questões relacionadas ao universo dramático.

Mesmo assim, não poderíamos dizer que esse desejo de revisitar os domínios da dramaturgia trágica com mais autonomia crítica e interpretativa tenha emergido exatamente de uma disposição acadêmica para a especialidade. Nossa vontade de rever o já conhecido universo trágico surgiu como fruto de um amadurecimento intelectual bastante descentralizado – consequência de atividades profissionais, como professora de Literatura Anglo-Americana do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba, mas consequência também de um devotamento pessoal quase excessivo à Teoria e aos Estudos Literários nos anos subsequentes à conclusão do Mestrado. Foi sobretudo o confronto com impasses teóricos em domínios alheios ao drama que nos motivaram a revisitar o universo dramático adotando perspectivas de reflexão meta-teórica. À medida em que aprofundávamos nosso conhecimento em outras esferas do fenômeno literário, questões aparentemente bem resolvidas do ponto de vista dramático passavam a parecer simplificadas, contraditórias ou mesmo inaceitáveis sob certos aspectos. Começamos a suspeitar de algumas de nossas próprias premissas no âmbito da dramatologia e concluímos que não eram exatamente os nossos argumentos que precisavam ser revistos, mas os fundamentos mesmos que os tinham embasado.

O fato é que, talvez devido à excessiva segmentação que ainda persiste no campo do conhecimento humanístico, os estudos sobre o drama precisavam ser revistos à luz das polêmicas instauradas pela pós-modernidade. Daí a nossa inquietação. A teorização sobre o drama é fundamentalmente dependente da epistemologia aristotélica e parecia-nos perigoso

aproveitá-la sem levar em conta as discussões que se têm instaurado contra a crença na essencialidade e na universalidade dos conceitos. Assim também o sujeito racional, consciente, sua vontade e livre-arbítrio, categorias apontadas pelos teorizadores como essenciais à ação, precisariam receber os nuançamentos que lhes eram devidos em relação, por um lado, ao tempo em que o agente dramático ainda não era “sujeito”, por outro, ao tempo em que deixou de ser “sujeito”. Noções sobre o feminino permaneciam à deriva nas teorizações, oferecendo-se aos apelos de uma visada crítica feminista. Questões referentes à retórica, à ideologia, ao poder, precisavam ser consideradas, assim como deveriam ser intentadas reflexões mais elaboradas sobre a definição de literatura que guiaram os teorizadores, aprofundando-se os debates acerca da noção de representação, questão fundamental à dramaturgia, já que a *mimesis* e a verossimilhança são parâmetros essenciais à construção da ação. É verdade que na década de noventa surgiram estudos sobre alguns desses temas, mas, porquanto devedores diretos de pressupostos desconstrucionistas, suas abordagens não conseguem transcender os fundamentos da desconstrução, de maneira que nos textos que examinamos a herança epistemológica permanece esquecida, enveredando seus autores pelos caminhos dos chamados Estudos Literários, devotando-se apenas à historicidade dos fenômenos, sem sinalizar qualquer reconhecimento à antiga tradição de teorização sobre o drama. Esquecem-se esses pensadores que os pressupostos do desconstrucionismo são os próprios conceitos que tentam desconstruir. De nossa parte, mesmo reconhecendo o débito da teoria e da crítica contemporânea ao pensamento desconstrucionista, argumentos teóricos e textos dramáticos ainda nos permitiam apostar na eficácia dos conceitos e na rentabilidade de uma aproximação teórica ao universo dramático, desde que o aproveitamento teórico dos conceitos contemplasse os nuançamentos sugeridos por reflexões históricas.

Do ponto de vista da própria dramatologia, havia ainda um caminho que, a nosso ver, merecia ser percorrido com mais atenção – um caminho que nos permitisse discernir com mais clareza a relação entre a tragédia, enquanto gênero literário, e o trágico, princípio filosófico, abstração da própria vida aproveitada como categoria estética não apenas pelo drama, mas também por outros fenômenos artísticos, literários e não literários. Em linhas gerais, o que se observa na tradição de estudos sobre o drama é que os teóricos da literatura mais se ocupam da tragédia, enquanto os filósofos mais se apercebem do trágico. Suspeitávamos que uma observação atenta aos dois domínios poderia favorecer conclusões importantes.

Eram essas e algumas outras questões laterais que nos convidavam a revisitar o universo dramático. Suspeitávamos que essa inquietude teórica poderia significar alguma contribuição aos estudos sobre a ação trágica, muito embora tivéssemos consciência da ousadia implicada na intenção de palmilhar com disposição crítica um terreno tantas vezes percorrido por reconhecidos eruditos. Não que tivéssemos a intenção de refazer o percurso empreendido pela tradição com as preocupações específicas e minuciosas de um *scholar*. Pelo contrário, nossa intenção em revisitar essa tradição era muito mais arejada, sintonizada com outras esferas do conhecimento, pautada em questionamentos meta-teóricos que tivessem implicações mais severas para a confirmação da própria teoria.

Sabíamos que só a leitura das fontes primárias que originaram e alimentaram a própria tradição interpretativa da dramaturgia trágica poderia fornecer as chaves para o apaziguamento das nossas inquietações, amparando-nos com uma base sólida de informações capaz de dar sustentação aos nossos argumentos, sobretudo quando estes se situassem na contra-mão da tradição estabelecida. Considerando-se que as chamadas fontes primárias freqüentemente demandam um conhecimento que transcende as fronteiras do literário em direção a outros domínios – históricos, filosóficos, antropológicos, adivinhávamos o fôlego necessário a uma tal investigação, ansiosa por compreender melhor os fundamentos dramáticos da ação trágica.

Um projeto de tese de doutorado em Teoria e História Literária pareceu-nos a oportunidade ideal para articular uma tal pesquisa. Dificilmente em outro momento de nossa vida profissional seríamos contemplados com uma licença que nos autorizasse a realizar com tanta dedicação temporal uma investigação como a que planejávamos, pouco confortável do ponto de vista metodológico, uma investigação que se dispunha por princípio a investigar problemas antes de referendar soluções. A co-participação da figura de um orientador também nos parecia de fundamental importância em uma aventura assim arriscada, embora não fosse fácil esboçar um perfil de orientador ideal para um projeto tão arejado, distendido no tempo e no espaço, por isso mesmo, regido por uma necessidade contínua de empreitadas comparativas e transdisciplinares.

Não sabemos que forças do destino convergiram para nos premiar com uma orientadora como Suzi Sperber. Nada do que dissermos para reverenciá-la como o “orientador ideal” por quem ansiávamos parecerá digno de sua erudição, de sua sensibilidade acurada, de sua percepção teórica refinada, de sua extraordinária capacidade de formular idéias e de expor

pensamentos os mais sofisticados em linguagem clara e acessível, produto de uma mente que jamais se deixa contaminar pelo pedantismo intelectual. Dentre essas e muitas outras qualidades de nossa orientadora, o traço que mais profundamente nos toca em seu perfil pessoal e profissional: uma disposição incansável para ouvir e compreender o “Outro”. Desconfiamos que seja exatamente essa disposição que a impede de “fazer escola” – não há na postura acadêmica da Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber resistências ideológicas que a impeçam de jogar continuamente com suas próprias verdades, de examinar suas próprias premissas à luz de quaisquer novas ou velhas perspectivas que se projetem à sua frente, ainda quando essas negociações se afiguram como transgressões em relação às receitas testadas e aprovadas pela academia.

Aprender a pensar com Suzi Sperber é, por um lado, manter-se rigorosamente atento ao eixo argumentativo adotado, por outro lado, é aprender a voar. Com ela, a teoria da literatura se aproxima de uma filosofia da literatura, embora não se afaste da dimensão empírica das análises textuais. Nada mais distanciado de sua orientação do que a conhecida recomendação do “professor acadêmico” citada por Adorno: “Os senhores estão aqui para fazer pesquisa e não para pensar”². Com Suzi, pesquisa e liberdade imaginativa caminham juntos – quando surgem impasses teóricos, somos autorizados a buscar soluções em fontes as mais diversas, desde que não percamos o mapa que nos garante o caminho de volta. Sob a orientação de Suzi Sperber tem-se a certeza de que, por mais difícil que seja encontrar uma porta para os labirintos em que nos metemos, seu pensamento amplamente informado e relacional acaba sempre por deslindar um fio que nos liberta da escuridão. São incontáveis os nossos débitos às suas idéias e soluções, merecendo um destaque especial os pressupostos teóricos referendados na tese que lhe concedeu o título de Professora Titular da UNICAMP, trabalho ainda inédito, a ser brevemente publicado sob o título *Razão e Ficção*. Num texto extenso, de quase seiscentas páginas, a autora teoriza refinadamente sobre a potencialidade humana para a ficcionalização, propondo uma gramática das formas simples que consubstanciam o literário. Ao teorizar sobre a pulsão humana para a ficção, Sperber produz um tratado motivador da instauração de um novo movimento no sentido do pensamento teórico universalizante, contribuição valiosa não somente aos estudos literários, mas a todos os campos do conhecimento humanístico,

² ADORNO, T. W. “Introdução à Controvérsia sobre o Positivismo na Sociologia Alemã”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural. 169.

sobretudo em tempos de crise epistemológica. Não apenas a leitura do texto, mas a oportunidade de testemunhar sua defesa inspirou-nos algumas das estratégias de conciliação que adotamos para nos mover sem contradições entre perspectivas historicistas e universalistas.

Essas considerações todas nos pareceram importantes para perfilar o espírito metodológico que guia nossa pesquisa e, neste sentido, as qualidades de Suzi Sperber aqui destacadas transcendem a condição de simples elogios, impedindo-nos de sermos acusados de impropriedades acadêmicas. Na verdade, ao aliarmos as inquietações teóricas que nos moveram a revisitar o universo trágico à preocupação constante de nossa orientadora com um pensamento teórico nuançado, refinado, sintonizado com várias esferas do conhecimento humanístico, estamos preparando o leitor para um percurso lento, estamos prevenindo o receptor quanto ao caráter multifacetado do texto que produzimos, um relato que privilegia o próprio processo argumentativo como essencial à validação de seus resultados, uma tese que, antes de reclamar sua condição de tese, oferecerá suas inúmeras faces ao exame da teoria e da história.

Claro que teria sido mais confortável confinar o objeto de nossa investigação a um tempo e espaço mais de/limitados, acompanhando os passos dos grandes pensadores, reproduzindo, e não discutindo, suas principais idéias, organizando-as de forma mais contida em um relato absolutamente coeso e coerente, cuidando em aparar bem as pontas que porventura sobrassem do belo arranjo acadêmico. Mas como sanar a inquietude teórica sem conhecer as fontes que inauguraram a teoria? Uma vez dispostos a visitar as nascentes da literatura ocidental, como abordar a literatura grega, por exemplo, sem ponderar sobre a noção mesma de literatura? Sobre a transitividade entre a literatura e outros domínios? Como não aproveitar dados histórico-literários para refletir sobre a questão da representação, a noção de sujeito? Como aceitar sem discutir concepções naturalizadas sobre autor? Seria possível “esquecer” a dimensão retórica da linguagem – literária e extra-literária? Como ignorar o peso da estética teatral na textualidade dramática? Como utilizar conceitos teóricos sem refletir sobre a própria teoria? Por que não pôr em discussão a rentabilidade da crença na essencialidade e na universalidade da condição teórica? Como adotar uma perspectiva histórica sem considerar a dimensão ficcional de qualquer escritura? Como ignorar a história

que não foi escrita, como a história da tragédia na Idade Média? Como reverenciar o cânone sem refletir sobre o próprio processo de canonização?

Essas e outras questões foram incansavelmente formuladas por nós ao longo de todo o trajeto e não poderíamos deixar de mencionar a preocupação com esse arcabouço teórico como fundamento metodológico, a nosso ver, enriquecedor de todo o relato. Claro que esse universo embutido nas investigações sobre a ação trágica constitui um fator de complexidade na composição textual. Ainda que nem sempre explicitadas, as preocupações teóricas que orientam as investigações dificultam um relato simplificado dos fatos examinados. Não foi por acaso que esta pesquisa resultou em um texto assim extenso, relato de uma trajetória difícil, porquanto movida por dúvidas e inconformismos, um texto que se esforça por manter-se atento ao seu eixo argumentativo, mas que não recua quando os caminhos apontados pela investigação recomendam incursões a outros domínios, literários ou extra-literários. Apesar dessa inquietude textual, os debates, as digressões e os desvios argumentativos convergem todos para uma síntese teórica, referendada de forma mais objetiva ao final do percurso, nas conclusões do trabalho, onde, afinal, é apresentada uma tese, fruto das hipóteses formuladas passo a passo.

Num tempo em que a falta de tempo é uma das nossas maiores angústias, quase nos sentimos compelidos a nos desculpar por um texto assim volumoso. Simplificá-lo, contudo, significaria abrir mão da perspectiva que mais o enriquece, aquela que nos permite atentar para as pérolas de informação engastadas no bordado lento que tecemos arduamente ao longo dos últimos quatro anos. Resta-nos apenas desejar ao leitor fôlego suficiente para examinar, ele próprio, esse conjunto de idéias tecidas com valiosas jóias extraídas dos textos que analisamos. Quem sabe com elas novos bordados possam surgir... Mesmo porque, diante da crise de fundamentos que ameaça a produção de conhecimento nessa polêmica pós-modernidade, quando não apenas a disposição teórica parece suspeita, mas a própria racionalidade humana permanece sob custódia para averiguações, reconhecemos nossa própria urdidura textual como manto de Penélope, instrumento que nos socorre nesse compasso de espera, solução provisória, enquanto aguardamos todos soluções mais definitivas nos estudos humanísticos.

INTRODUÇÃO

Custa-nos apreender o trágico em sua essência, como abstração.¹ Caracterizado por uma conjunção aterradora, porquanto acontecimento a um tempo lastimável e incompreensível, um episódio trágico define-se não exatamente por sua condição de ocorrência nefasta, mas sobretudo por sugerir essa condição uma contradição inconciliável, resistente à racionalidade por comportar um elemento fatalístico, absurdo, um traço que desafia a lógica da causalidade, enquadrando o fato como imotivado, inesperado ou imerecido. Não raramente, na arte como na vida, esse componente fatalístico revela-se efetivo o suficiente para emprestar conotações de tragicidade a fatos desastrosos não necessariamente resultantes em morte. A loucura, um acidente, uma doença ou um grave conflito que comprometa existencial ou mesmo socialmente a vida de um jovem são ocorrências que podem sugerir mais efetividade trágica do que, por exemplo, a morte de um ancião que definha em seu leito. Esta parecerá menos fatalística, porquanto mais compatível com a ordem “natural” da vida, à qual então se apela para satisfazer, ainda que obliquamente, aos parâmetros de causa e efeito que regem o pensamento racionalista.

A despeito do exemplo acima, não é por acaso que a morte participa com tanta frequência das representações do trágico. Dentre os fenômenos da vida, a morte é aquele que mais efetivamente alia os dois traços essenciais à tragicidade: sofrimento e aversão à razão. Isso justifica o alinhamento entre tragicidade e morte. Aliás, somente quando adquirem estatuto simbólico de morte é que outros acontecimentos parecem trágicos.

Medo da dor incompreensível, no limite, medo da morte, o fato é que a angústia do trágico permeia a existência humana, distendendo-se para aquém e para além da nossa viagem rumo ao desconhecido. Aquém da morte, a angústia do trágico impregna a vida, manifestando-se de diversas formas, produzindo os mais variados signos da ansiedade dos homens diante do enigmático sentido de sua instável existência e imprevisível finitude, pressionados que somos por uma incômoda e inamovível in/consciência em relação ao destino humano – a certeza do

¹ O “trágico” em nosso texto corresponde não a autores ou atores de peças trágicas, mas ao princípio filosófico do trágico, abstração da própria vida que encontra a sua expressão como categoria estética não apenas na tragédia, mas também em outros gêneros literários, na música, nas artes plásticas.

fim incerto. Além da morte, a essência do trágico se prolonga na dor e no sofrimento provocados pela ausência do ser, pela perda da existência. É o que poderíamos chamar de “efeito trágico”, a lutoosidade que se instala com o processo de transposição para o além.

Manifestando-se, assim, a essência do trágico *in presentia*, mas também *in absentia* em relação à morte, não surpreende o esforço humano, seja no intuito de exorcizar o espírito trágico, seja na tentativa de racionalizar suas aparições e efeitos. Contra *Tanatos*, o terrível deus, vale tudo: no controle da pulsão de morte, portanto, na resistência ao trágico, estaria a condição mesma da sobrevivência humana.

Não é pequeno o arsenal que o Ocidente nos oferece como proteção ao trágico. Além das doutrinas religiosas que apregoam a idéia de morte como passaporte para um Paraíso celeste, uma significativa tradição de pensamento filosófico idealista também se esforça por libertar o homem do medo de morrer. Poderosas armas, a fé e a razão. Mas nem a serenidade de um Sócrates ao beber cicuta nem o destemor de um Cristo na cruz revelaram-se efetivos o suficiente para erradicar ou para amenizar o terror diante da morte, tornando-a mística ou racionalmente aceitável. O trágico continua a ser a angústia ocidental, patenteada na necessidade mesma de confrontá-lo que ainda alimenta a religião e a filosofia, além de outros saberes humanos, sendo o poder dessa temática efetivo o suficiente para garantir os mais altos índices de audiência em nossos meios de comunicação. Não é por acaso que sempre se sustentou com tanta facilidade a indústria do trágico, mesmo em épocas que nada tinham de “industriais”, como, por exemplo, nos tempos dos circos romanos.

Assim caminha a humanidade, entre uma perplexidade desalentadora diante do trágico e uma patética ansiedade por compreender tão inquietante mistério. Nessa trajetória, ressalte-se a contribuição da literatura, que dedica um gênero específico ao tratamento do trágico: a tragédia.

Originada na Grécia antiga, a tragédia atingiu seu apogeu no século V a.C., projetando, a partir dos festivais religiosos nos quais eram apresentadas, uma aura grandiosa o suficiente para irradiar sua influência aos poetas latinos que, por sua vez, haveriam de transmitir os fundamentos dessa arte para a modernidade. É fato que entre a antiguidade clássica e o conhecimento da tragédia pelo mundo moderno estendem-se fatores de distorção na concepção do tratamento do trágico, mas é igualmente certo que a tragédia de ontem como a de hoje gravita em torno dessa preocupação humana com a sua dimensão existencial. Sejam os

personagens trágicos heróis míticos, semideuses, reis ou pessoas comuns, gente como a gente, sublinhando a dramatização de suas dores estende-se a tentativa do poeta de apreender, senão de compreender o trágico.

Não é fácil estabelecer as bases de uma pesquisa que pretenda rastrear essa relação entre o trágico e a tragédia através dos tempos. Por um lado, os diversos momentos históricos flagrados como significativos para a permanência dessa arte dramática dificultam uma concepção simplificadora de gênero literário que possa garantir conclusões ou hipóteses generalizadoras. Por outro lado, características formais perduram nas obras trágicas como uma promessa de factualidade genérica, oferecendo-se como parâmetros de continuidade que podem chegar a permitir uma síntese teórica das tragédias de todos os tempos. Isso quer dizer que, embora nossas questões corram o risco de receberem apenas respostas históricas, há, sim, possibilidades de serem encontrados fundamentos comuns que iluminem mais nitidamente a relação entre o trágico e a tragédia.

Na atual conjuntura dos estudos literários, ou mesmo humanísticos, qualquer pesquisa que anseie por generalizações tem por necessidade precípua minimizar diferenças entre os fenômenos comparados sem rasurar especificidades, históricas ou subjetivas. Esse talvez seja nosso maior desafio. Parte significativa da tradição de estudos sobre a tragédia exime-se em demarcar territórios, em estabelecer fronteiras, limites, diferenças entre os diversos momentos do fazer trágico no Ocidente. Distingue-se, com bastante rigor, por exemplo, no contexto grego, características peculiares às tragédias de Ésquilo, de Sófocles, ou de Eurípedes. Ilumina-se com muita nitidez as divergências entre a obra de Sêneca e o legado grego, ou entre a tragédia antiga e a moderna, esta última sendo frequentemente diferenciada de seu mais legítimo herdeiro: o drama social.

Ora, não parece haver grandes dificuldades em identificar diferenças entre objetos diferentes. Não precisaríamos opor Ésquilo a Sófocles, bastaria compararmos uma e outra tragédia de Ésquilo, ou duas tragédias do próprio Sófocles e um sem número de características específicas saltariam aos nossos olhos, oferecendo-se como evidências para desqualificar noções mais ou menos rigorosas de gênero literário. Contudo, as diferenças que se apontam como traços distintivos entre os fenômenos, nem sempre justificam demarcações genéricas. Na onda da historicidade, lá se vão as possibilidades de refletir sobre a literatura de forma mais unificadora, menos segmentada. Claro que, por exemplo, o drama barroco e a tragédia

antiga são manifestações artísticas originadas sob condições bastante diversas, portanto, passíveis de serem diferenciadas sob inúmeros aspectos, o que não significa que não guardem entre si afinidades formais extremamente significativas, sobretudo se as considerarmos à luz da intervenção de Sêneca e de outros autores da tardia antiguidade latina e do período medieval. Observadas em uma moldura histórico-comparativista, várias características comumente apontadas como marcas singulares da tragédia da modernidade terão sua peculiaridade rasurada. Obviamente, como dissemos, se quisermos anotar as diferenças entre as obras trágicas, elas aparecerão em grande número. Difícil, nos parece, seria categorizar diferenças que efetivamente se revelem como padrão distintivo de gênero. Seja como for, só uma pesquisa ampla poderia, senão solucionar tais problemas, ao menos formulá-los com mais pertinência, sendo esse um dos nossos propósitos.

Não param aí as dificuldades para se fundamentar um relato que busque aproximações respeitando especificidades. Outra vertente da tradição de estudos sobre a tragédia produz textos tendentes a generalizações que não chegam a se demorar suficientemente na observação dos diversos momentos do fazer trágico, não se detém nas características específicas, não investigam satisfatoriamente as diferenças. Isso significa que enquanto alguns investigadores rejeitam incondicionalmente equiparações, por exemplo, entre heróis trágicos antigos e modernos, apelando à categorias, segundo eles, inaplicáveis aos homens da antiguidade (vontade consciente, livre-arbítrio), outros estudiosos ignoram completamente essas distinções, teorizando sobre o agente trágico de forma totalmente alheia às suas contextualizações históricas.

Mesmo reconhecendo valorosas exceções, tanto entre os historicistas quanto entre os generalistas, na tradição de estudos sobre a tragédia essa demarcação ainda se mantém como enorme desafio. Nossa trajetória tenta se posicionar com cuidado entre as duas atitudes, reconhecendo, por um lado, as contribuições que determinado momento histórico pode estar oferecendo aos seus poetas, por outro, examinando as linhas de força que se perpetuaram como elos de continuidade genérica, tentando enquadrar esse processo de transmissão de fundamentos como um legado que vai sendo repassado através dos tempos, sujeito a interferências subjetivas ou históricas, significativamente afastado de qualquer noção “positivista” de evolução.

Diante de um percurso tão extenso e diversificado quanto o que planejamos, não poderíamos prescindir de um eixo centralizador em torno do qual ancorar nossas informações. Esse eixo foi projetado sobre o conceito de “ação”, a “alma da tragédia”, tal como identificado por Aristóteles em sua *Poética*. Ora, dizer que se vai estudar a “ação” em qualquer drama é como afirmar que se vai investigar tudo e nada especificamente. Isto porque a “ação” é o catalizador de todos os elementos dramáticos na tragédia, uma espécie de tear que amealha todos os outros componentes em sua tessitura, inclusive os fios do trágico. Importa, portanto, esclarecer que esse conceito de “ação” assumirá o papel de eixo centralizador em nossa pesquisa a partir de suas relações com o que chamaremos de “efeito trágico”. Com isso queremos dizer que nosso olhar para a “ação” tentará não perder de vista a tragicidade que ela suscita, examinando-se em sua composição os elementos formais que contribuem para produzir, intensificar ou amenizar o “efeito trágico”.

Ao escolhermos investigar a construção da ação como caminho metodológico para observar a construção do trágico, estamos tentando não nos afastar da dimensão poética, ou melhor, dramática, da mensagem trágica veiculada pelas tragédias. Talvez seja necessário esclarecer que a relação entre um texto poético – seja ele lírico, épico ou dramático – e a tragicidade que o mesmo possa evocar não repousa exclusivamente na presença de elementos trágicos na trama, dependendo antes e sobretudo da maneira como esses elementos são manipulados a partir dos diversos componentes textuais. Obviamente, a intenção do poeta é determinante para a dosagem desses componentes, mas não é esse o aspecto que nos interessa examinar. Não dispomos de instrumentos para compreender a psicologia da criação poética e não estamos interessados nas mensagens trágicas em si mesmas. Para nós cumpre, em última instância, estabelecer os poderes e os limites da dimensão formal da tragédia em relação ao trágico, isto é, determinar os parâmetros da moldura formal que enquadra o trágico na tragédia. Daí a necessidade de recorrer a uma amostragem significativa de vários momentos do fazer trágico na tradição ocidental.

Para se ter uma idéia da complexidade da relação entre os parâmetros formais de um determinado gênero literário e a economia de sua tragicidade, façamos uma breve incursão aos textos das epopéias homéricas para demonstrarmos como, a despeito da manipulação enfática de elementos trágicos, a estruturação da ação na narrativa épica dispersa o “efeito trágico” em favor de outros efeitos. A ilustração da relação das epopéias gregas com o trágico pareceu-nos

um interessante excursus introdutório, já que vários estudiosos da arte trágica remetem-nos a Homero como pai da tragédia, não apenas pelos relatos míticos que contêm suas epopéias e que serviram de inspiração aos tragediógrafos, mas também por ser possível identificar nos versos homéricos momentos de intensa tragicidade.

A despeito dessa paternidade do trágico atribuída a Homero, talvez seja prudente afirmarmos que a recorrência a elementos trágicos não é uma prerrogativa da épica grega. Em lendas heróicas recolhidas de vários povos, em vários períodos históricos, do Ocidente ao Oriente, sobretudo em cantos épicos transmitidos pela tradição oral, mas também em relatos escritos, nas edas e nas sagas irlandesas, por exemplo, é sempre possível discernir características essenciais que resvalam para o trágico. Isto porque, como cantos de exaltação à vida e ao heroísmo, as narrativas épicas não prescindem da consciência da morte: a vida gloriosa do herói épico projeta-se sobre o fundo sombrio das desventuras – de amigos ou de inimigos, que, ao longo das narrativas, perecem de forma a realçar, por contraste, a capacidade de luta e de resistência daquele que haverá de ser emulado.

Essa presença impertinente da morte num gênero que encanta por cantar a vida tem lá suas conseqüências: embora vencedor e glorificado, suspenso acima dos homens comuns pelos seus grandiosos feitos, sobre o herói épico também paira o terrível horizonte da única certeza humana, ou seja, ao final de sua trajetória, para além de todas as honras que venha a desfrutar, a tragicidade estará sempre suspensa sobre sua cabeça – a própria construção épica se encarregou de evidenciar que o desfecho da vida é irrevogavelmente trágico. Apesar de sua caracterização sobre-humana, sabe-se que o herói haverá um dia de ser igualado aos seus, os mortais. Com isso queremos dizer que das alturas do ideal épico será sempre possível vislumbrar momentos de tragicidade.

Em Homero, essa fragilidade da existência humana que acena para o trágico é fortemente acentuada pela intervenção dos deuses, que podem tanto fazer soprar os ventos da boa-aventurança como os das desgraças. Na *Odisséia*, por exemplo, o mesmo Zeus que favorece Atená em sua proteção a Ulisses, consente que Poseidon destrua a nave do nosso herói.

Vale a pena refletir mais pausadamente sobre a recorrência dos elementos trágicos nas epopéias gregas, atentando para os episódios que reiteradamente fazem ecoar a condição de

instabilidade da vida humana. São inúmeros os exemplos. Basta pensarmos que a *Iliada* relata nada menos que 242 mortes, segundo contabilidade de Carlos Alberto Nunes, tradutor do texto que estamos utilizando. Já na *Odisséia*, dentre as várias marcas de tragicidade, um episódio parece-nos singularmente exemplar em relação a essa fragilidade do existir humano, sobretudo pelo tratamento plástico de toda a cena. Trata-se da ação descrita no Canto IX, quando Polifemo arrebatou dois dos companheiros de Ulisses, representação poderosa das imprevisíveis e aleatórias investidas do destino sobre as vidas dos homens. Assim relata o herói um dos ataques do monstro:

Foi por Posido, que a terra sacode, destruída a mui rápida
 nave em que eu vinha, de encontro aos rochedos da terra em que habita num
 promontório atirado, que foi, pelos ventos marinhos.
 Eu e os meus sócios fugir conseguimos da Morte Precípite.
 Disse-lhe; o monstro nenhuma palavra me deu em resposta;
 mas, levantando-se, as mãos estendeu para meus companheiros e, segurando dois
 deles, ao solo, quais dois cachorrinhos, os atirou;
 derramaram-se os miolos na terra, molhando-a.
 Ceia com eles prepara, depois de cortar-lhe os membros,
 e os devorou como leão montanhês, sem deixar coisa alguma,
 músculos, vísceras e ossos providos de gordo tutano.
 Nós, prorrompendo em soluços, a Zeus elevamos os braços,
 diante daquele espetácl'o; o desânimo a todos invade.²

Essas cenas representam, no limite, a idéia de que, em última instância, a vida humana se reduz ao nada. Aos que contra-argumentem, apostando no fato de que na *Odisséia* há um Hades, com a representação explícita de uma existência após a morte, lembremos que nem o exemplo mais heróico dos mortais, Aquiles, é capaz de se rejubilar com o além-túmulo. Vale a pena transcrever o trecho em que Aquiles se manifesta acerca do comentário de Odisseu, quando este, em sua descida aos infernos, no Canto XI da *Odisséia*, saúda o valoroso guerreiro, dizendo-lhe que certamente Aquiles não poderia queixar-se da morte, já que, por ter sido o maior dentre os Dânaos, deveria exercer também o mando sobre os habitantes do Hades. A resposta de Aquiles é um desafio aos próprios ideais gregos, que valorizam a honra, a nobreza e a dignidade como bens supremos:

Ora não venhas, solerte Odisseu, consolar-me da morte, pois preferira viver empregado em trabalhos do campo sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres, a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos.³

Fazendo o papel de advogado do diabo, poderíamos indagar sobre as razões que nos impedem de perceber como trágicos esses elementos inegavelmente trágicos da *Odisséia* e da *Iliada*. Se, para usar uma expressão irônica de D.H.Lawrence, “melhor um cachorro vivo que um leão morto”, ou seja, melhor ser um escravo vivo que um herói morto, como argumenta Aquiles, como encarar a morte a não ser como manifestação do trágico absoluto? Contudo, não é esse o efeito que provoca a leitura das epopéias, nem mesmo a leitura dos episódios mais notadamente trágicos. Seja pelo que Schiller chamaria de “ingenuidade” da narrativa homérica, seja pelo distanciamento provocado pela instância narradora do poeta, ou pelo estranhamento que causam aos “modernos” os padrões de verossimilhança que regem as epopéias, fato é que o trágico só parece ser apreensível nestas obras numa leitura arbitrária, que tenha por estratégia a equação “morte = trágico”. Esquece-se, numa tal leitura, que esse lamento de Aquiles, antes de evidenciar o trágico da existência, converte-se, para usar palavras de Nietzsche, num “hino em louvor à vida”. Pelo discurso dos mortos, torna-se resplandecente a aura dos vivos.

De acordo com Nietzsche, que distingue entre dois estados artísticos imediatos da natureza, o apolíneo, ou o estado onírico, e o dionisiaco, ou estado extático, a obra de Homero seria a representação por excelência da arte apolínea, uma rendição da arte à plasticidade das imagens dos sonhos, daí o seu encantamento e a receita de manipulação estética que a desvia do trágico. Apesar das reiteradas cenas de morte, as epopéias homéricas projetam, em primeiro plano, um radiante mundo de aparências, que apenas deixa entrever, mas não alimenta o trágico. De suas cenas emanam, sim, o deleite, o prazer, o contato indorido com o sofrimento. Isso explicaria porque tanto na *Iliada* como na *Odisséia*, somos capazes de contemplar, com olhos fixamente abertos, cenas que em outros contextos seriam aterradoras.⁴

² HOMERO, *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997: 127

³ *Op. cit.*: 159

⁴ Cf. os capítulos introdutórios do texto de NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, 1992.

A transfiguração do trágico, contudo, não rasura completamente os momentos de intensa dramaticidade presentes nas epopéias. Talvez não haja em muitas tragédias uma cena mais comovente do que o encontro entre Aquiles e Príamo, no Canto XXIV da *Iliada*, obra prima de tom dramático, quando inimigos mortais se unem na comunhão da tristeza. A questão é que a afinação da epopéia pelo diapasão da vida logo dispersa qualquer sentimento funesto e mal começamos a experimentar a dor, somos convidados a mais um dos banquetes de Homero, assim como o enlutado Príamo é convidado por Aquiles a sentar-se à sua mesa:

Teu filho, velho, tal como o querias, já está resgatado;
jaz sobre o féretro. Podes revê-lo ao raiar-nos a aurora,
ou retirá-lo daqui; mas agora pensemos na ceia.
Pois de comer se lembrou até mesmo a de belos cabelos,
Níobe, quando perdeu no palácio seus doze rebentos,
seis filhas belas e moças, seis filhos no viço da idade (...).⁵

Para muitos, Dioniso parece ter sido mesmo o deus que insuflou o “espírito trágico” na arte apolínea dos gregos. É fato que na tragédia os traços do trágico se tornarão mais evidentes e seus efeitos mais perceptíveis. Mas desconfiamos fortemente dessa crença na tragédia como confronto dionisíaco, portanto, destemido, naturalizado, com o trágico. Suspeitamos que a tragédia de ontem como a de hoje seja apenas mais uma das estratégias ocidentais de racionalização do trágico. É certo que a tragédia investe o que pode na representação da tragicidade, explorando-a sob vários aspectos, expondo situações terríveis que nos induzem sem maiores pudores à dor e ao sofrimento. Contudo, esse mergulho no trágico não significa, entendemos, um afogamento no trágico, um perder-se no absurdo da dor inexplicável. Algo nos diz que a construção ficcional da tragédia, ao tempo em que acolhe o trágico, tenta desmontá-lo, racionalizando suas causas, dando-nos a ver (mais ou menos explicitamente) rasuras na concepção de trágico como intervenção fatalística, incompreensível, inesperada ou imerecida de uma ordem imprevisível, arbitrária e, portanto, absurda. Que essa racionalização aconteça sob os auspícios da poesia é o que torna nossa pesquisa tão complexa.

Talvez seja hora de esboçarmos o itinerário de nossa investigação pelos domínios da dramaturgia trágica, ponderando sobre as paragens que nos pareceram necessárias nos

diversos momentos históricos que nos propusemos examinar. Partimos da Grécia antiga, ali demorando-nos um tempo suficiente para nos posicionarmos melhor diante de várias questões formuladas por grandes pensadores do trágico e da tragédia. Dissemos há pouco que nossa tarefa mais árdua seria minimizar diferenças respeitando especificidades. Certas atitudes nos escritos de alguns reconhecidos autores sempre nos pareceram merecer soluções mais pragmáticas. Considere-se, por exemplo, o fato de em muitos relatos ser facilmente observável uma forte tendência à romantização do passado da tragédia. A julgarmos pelas palavras de alguns estudiosos, a Grécia antiga assemelhava-se a algo como um Paraíso perdido, habitado por homens ingênuos, sendo alguns destes geniais – Sócrates, Platão, Aristóteles, os poetas – outros, a massa dos homens comuns, estúpidos, como o soem frequentemente as massas humanas quando deixamos que se percam noções de individualidade. Para esses autores, o Olimpo mais parece realidade que mitologia. Essa e outras ficções helênicas contaminam vários dos pressupostos sobre os fundamentos da tragédia, tendo inclusive um desdobramento que muito nos incomoda: a demarcação excessiva de fronteiras entre a tragédia grega e a arte trágica da modernidade, com base em parâmetros os mais diversos, alguns deles alheios à própria arte, reflexos diretos dessa recriação romantizada do passado grego e de concepções excessivamente historicizadas de “sujeito” humano.

Nossa primeira decisão foi, então, ponderar sobre esse passado, considerando não apenas as nebulosas origens da tragédia, mas sobretudo a tragédia em suas origens, ou seja, analisando não somente as hipóteses ou as lendas sobre a origem dionisiaca da tragédia, mas refletindo sobre as implicações mais concretas da organização societal dos gregos para o surgimento e a sustentação dessa arte, numa tentativa de dismantelar “ficções” teóricas que distorcem pressupostos fundamentadores desse fazer trágico. Nossas informações provêm de fontes as mais variadas: literárias, históricas, filosóficas, antropológicas, dentre outras, tendo sido fundamentais, cremos, as leituras que fizemos das próprias obras dos gregos elencadas na bibliografia.

Dessas leituras vimos surgir aos nossos olhos uma civilização surpreendentemente teatralizada, não apenas do ponto de vista ritualístico, no sentido místico que usualmente se observa nos relatos sobre o povo grego, mas no sentido mais racionalmente performático do

⁵ HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996: 375

drama, aí incluídos inúmeros elementos teatrais, como discursos, gestualização, figurinos etc. Valendo-nos da análise da teatralização na organização societal dos gregos, tornou-se possível aferir com mais objetividade não só o lugar da tragédia naquela sociedade, mas sobretudo o lugar daquela sociedade na tragédia. Essa aproximação entre os dois domínios, o artístico e o social, permite-nos enxergar com mais clareza a dimensão de realidade embutida na tragédia grega, dimensão que nos aproxima dessa antigüidade, ou, se preferirmos, que a aproxima de nossa modernidade, ajudando-nos em nosso projeto de minimizar diferenças.

Na tentativa de tornar ainda menos nebulosa a tragédia em suas origens, decidimos colocá-la em cena, no teatro de Dioniso. Esse recurso permitiu-nos refletir sobre parâmetros extra-literários que acabam por ter implicações profundas na dimensão mesma da textualidade literária e, conseqüentemente, na interpretação que fazemos dos textos trágicos. Ponderando sobre questões relativas à produção, à recepção e às convenções teatrais, esperamos emprestar mais e melhor visibilidade ao fazer trágico dos gregos. Nosso propósito é mesmo esse: reconstruir aquele cenário antigo com mais concretude, com mais objetividade, tornando-o mais nítido aos nossos olhos contemporâneos, que assim poderão enxergar melhor os fundamentos da tragédia, e conseqüentemente, elaborar, com mais segurança, parâmetros de comparação entre o tratamento do trágico pelos poetas gregos e por aqueles que direta ou indiretamente lhes seguiram os passos.

Erigido um *background* interpretativo para o estudo da tragédia grega, dirigimos nosso olhar para a *Poética* de Aristóteles, tratado que constitui o eixo central de toda a teorização antiga e moderna sobre a “ação” – desde a redescoberta do opúsculo pelos autores do Renascimento, o mais debatido tratado já escrito sobre a tragédia. À medida em que nos familiarizávamos com o texto da *Poética* e com os debates instaurados em torno de seus pressupostos, percebíamos que muitas das polêmicas até hoje mantidas em torno das considerações de Aristóteles com muita frequência perdiam de vista tanto a dupla injunção da arte – a produção e a recepção, quanto o fato de ser a *Poética*, antes que uma abstração filosófica, um construto teórico baseado em considerações de ordem empírica acerca de uma arte aclamada não apenas como literatura, mas sobretudo como manifestação teatral, escrita para ser encenada em festivais públicos (embora o próprio Aristóteles reconheça que uma tragédia pode produzir seus efeitos através da leitura). Entendemos logo que uma dupla

perspectiva se esboçava a nossa frente: por um lado, seria preciso compreender a *Poética* em relação ao seu próprio contexto para aferir, com a profundidade possível, os significados das formulações de Aristóteles; por outro lado, fazia-se necessário abstrair o que de histórico, de tipicamente grego, poderia representar obstáculos para o aproveitamento das idéias contidas na *Poética* como um quadro teórico ou como um instrumental crítico aplicável à arte trágica de outros tempos e, portanto, facilitador de nossa empreitada em busca de fundamentos para compreender a relação entre a dimensão formal da tragédia e a representação do trágico.

Acompanhando as linhas de força que a tradição demarcou no texto da *Poética*, discutimos as considerações de Aristóteles acerca da composição da ação trágica, acolhendo, para validar nossas conclusões, ora o passado que o inspira, ora postulados contidos em outros escritos aristotélicos, ora a posteridade que o interpreta, essas estratégias de validação sendo determinadas pelos objetos das próprias discussões. Deixamos, assim, o domínio grego, munidos de uma carga significativa de elementos conceituais, de preceitos e exemplos dramáticos voltados para a manipulação do trágico pela tragédia e dirigimo-nos com essa bagagem à nossa próxima estação: a antigüidade latina.

Uma vez examinadas as contribuições do legado grego, muitos dos estudos voltados para a teorização da ação na tragédia desviam-se tanto da produção da antigüidade latina quanto das concepções medievais sobre o gênero trágico. De acordo com certas noções “positivistas” que inspiram parte significativa desses estudos, faz sentido silenciar sobre a tradição romana, já que seu único legado formalmente representativo do gênero – as tragédias de Sêneca, por serem essencialmente recriações dos mitos gregos, aproximadas como estão da produção de Eurípedes, parecem não significar “ganhos” no processo evolutivo. Quanto ao período medieval, que durma a tragédia a sua noite de mil anos, como se esse sono houvesse sido tranqüilo, longo intervalo de repouso para um despertar brilhante e energético nas mãos de um Shakespeare ou de um Calderón.

Não é fácil rastrear uma concepção de arte trágica nesses dois períodos históricos. No contexto latino, desaparecem os parâmetros formais do gênero, já que, por um lado, nem todas as tragédias eram escritas para serem encenadas, por outro lado, qualquer poema de tom trágico poderia ser adaptado para o teatro. Baseados nas tragédias de Sêneca e em obras ou comentários de outros autores, entre eles Ovídio, Horácio, Diomedes, Donato, São Jerônimo, Plácido, Santo Agostinho, tentamos identificar elementos que fundamentam uma concepção

latina de “*tragoedia*”. Considerando essa concepção de tragédia latina como intermediadora na propagação pelos autores medievais dos fundamentos da arte trágica para a modernidade, torna-se possível perceber os desvios nesse processo de transmissão conceitual do gênero antigo para o mundo moderno. Sobretudo, porque, embora na Idade Média as tragédias tenham deixado de ser encenadas, o fato de ter permanecido em circulação a palavra “tragédia”, na vida real e nos escritos de alguns autores patrísticos, foi condição suficiente para instigar a curiosidade mal informada dos etimólogos, de maneira que deles surgem definições as mais equivocadas sobre essa forma dramática, assim provocando deformações na transmissão dos parâmetros do gênero trágico para a modernidade. O rastreamento dessa transmissão permite-nos compreender, por um lado, os desvios, por outro, a permanência de importantes parâmetros de construção da tragédia antiga no fazer trágico do mundo moderno.

Antes de seguirmos adiante em direção à modernidade, não poderíamos deixar de considerar outro fator que dificulta o rastreamento da transmissão desse legado acima mencionado: trata-se da escassez das fontes. Muitos dos escritos latinos e medievais que referenciam a tragédia permanecem indisponíveis, perdidos, não publicados, inúmeros ainda não traduzidos. A despeito dos percalços, enfrentamos a caminhada, ainda que a passos largos, tentando compor um relato que, embora pontual, julgamos suficientemente informativo e efetivamente ilustrativo em relação a esse passado esquecido da tragédia.

Obviamente, nem só de tradição viverá a tragédia da modernidade. Dentre as contribuições que o mundo moderno oferece à tragédia e à sua teorização destaca-se sobretudo a ênfase na noção de sujeito e em suas implicações: vontade consciente, livre-arbítrio, culpabilidade e responsabilidade em relação às ações praticadas. A bem da verdade, essa noção de sujeito é um dos mais significativos parâmetros de demarcação entre a arte trágica moderna e a tragédia antiga, já que, como se pretende, o “sujeito” humano seria uma invenção da modernidade. Foi mesmo por considerar as razões que levam alguns estudiosos a fixar esses parâmetros de demarcação com tanto rigor que investimos significativamente em discussões sobre a representação do sujeito na tragédia grega e na *Poética* aristotélica. Nesse caso, nosso propósito foi nuançar a distinção entre o investimento moderno e o antigo na representação da “subjetividade”, sobretudo porque o agente, ainda quando não considerado “sujeito”, sempre foi o fiel da balança que afere a tragicidade da ação dramática. Já Aristóteles atentava para a importância da caracterização dos personagens em relação ao efeito trágico.

Parece oportuno esclarecer que essa preocupação com a noção de “sujeito” trágico exige, por imposição das próprias tragédias, um olhar mais cauteloso em relação ao universo feminino. Não fosse a presença constante de figuras femininas como protagonistas das tragédias de todos os tempos algo por si só merecedor de atenção, em uma perspectiva de composição formal, as mulheres trágicas sugerem uma modelagem bastante complexa, evocando a um tempo qualidades estereotipadas, portanto, traços de adesão ao papel social de seu sexo, e potencialidades transgressoras, ou seja, capacidade de ruptura em relação a essa mesma representação social. É certo que o trágico em seu sentido existencial transcende os conflitos entre os gêneros humanos. Contudo, na medida em que a tragédia dramatiza o trágico em suas dimensões sociais, a questão dos gêneros acaba por se colocar com muita pertinência.

Outra vez confrontamo-nos com dificuldades suscitadas por excesso de centralização teórico-metodológica nos discursos sobre a tragédia. Questões fundamentais à compreensão da representação feminina no universo trágico foram durante séculos mal compreendidas ou simplesmente ignoradas pelos estudiosos. Não surpreende que esse silêncio tenha sido rompido com tanta ênfase ideológica pelos defensores do grande projeto de resgate histórico da presença feminina nos diversos saberes humanos. Mas não parece ter ainda havido tempo suficiente para maturação de idéias surgidas entre a lenta ignorância e o fanatismo precipitado. Claro que a inteligência e a sensibilidade garantem a excelência de inúmeros relatos, que transcendem com sucesso as faltas do desconhecimento ou os excessos da militância em relação à problemática feminina nas tragédias. Mas ainda há muito sobre gênero humano a ser examinado no gênero trágico. A despeito da extensão desse campo a ser explorado, nossas reflexões sobre o tema são apenas pontuais, inspiradas e favorecidas pelas leituras dos textos trágicos ou dos discursos críticos e teóricos examinados, quando estes se mostram apelativos a essas reflexões. Isso significa, não a inclusão de um viés temático específico, mas apenas o cuidado de incorporar de maneira mais consciente às nossas leituras interpretativas dados sobre o feminino que possam contribuir para ampliar os parâmetros de compreensão do trágico nas tragédias.

Ao nos defrontarmos com a centralidade do sujeito na teorização sobre a ação na tragédia moderna, passamos a acompanhar sua trajetória sob duas perspectivas: por um lado, observando como os comentadores da arte trágica se valem dessa noção de sujeito para compreender a ação do ponto de vista teórico; por outro lado, examinando flagrantes do

tratamento do trágico pelos poetas, atentando para as conseqüências desse realce da subjetividade na construção da ação. Sob a perspectiva teórica, respondem pelo nosso percurso os seguintes autores: Jonson, Dryden, Schiller, Lessing, Hegel, Brunetière, Archer, Lawson, Baker e Durrenmatt. A intenção desse percurso teórico é discernir o papel do sujeito e de sua volição consciente na estrutura que sustenta a construção da ação, que mesmo na modernidade permanece como a “alma da tragédia”, legitimando o alcance da formulação de Aristóteles. Dentre os dramaturgos tomados por referência em nossa observação da representação da ação nas tragédias modernas destacam-se sobretudo Shakespeare, Racine, Goethe e Ibsen.

Deve-se considerar que com Ibsen a tragédia já havia se tornado drama social, sendo que a concepção de gênero trágico que projetamos é ampla o suficiente para reconhecer nessa nova forma dramática (nova?) uma herdeira direta da tragédia moderna, tão legítima quanto a tragédia latina o foi da grega ou a moderna da latina, resguardadas, obviamente, as marcas impressas por cada um desses momentos históricos, além, é claro, das dimensões subjetivas da criação poética. Ibsen oferece-se em nosso percurso como o último representante da fabulação do poder do sujeito na ação trágica. Malgrado o esforço ibseniano para manter no palco um sujeito íntegro, indiviso, ao final do século XIX, esse sujeito que sustentou a ação na modernidade já começa a dar mostras de ter sido estilhaçado, atravessado por conflitos sociais e pelas investidas de seu inconsciente. Os “heróis” que povoam os palcos da primeira metade do século XX já dizem desse dismantelamento do sujeito trágico.

A questão que se nos coloca então é a seguinte: como se sustenta a ação na tragédia “pós-moderna” quando o sujeito – agente trágico – recua diante de sua realidade interior e exterior? Tentaremos responder a esta pergunta na última parte de nossa pesquisa, quando abordamos a peça *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, incluindo também em nosso *corpus* as duas versões filmicas da obra, uma de 1951, dirigida por Elia Kazan, a outra de 1995, dirigida por Glenn Jordan. Essa opção finalizadora por um estiramento interdisciplinar merece algumas considerações.

Talvez já tenhamos deixado claro que nossa pesquisa se fundamenta em uma articulação metodológica entre teoria e história. Isso não se deu por acaso. Num passado recente, testemunhamos os excessos teóricos que caracterizaram o projeto de autonomia do literário. Hoje enfrentamos a aversão à teoria que anda de par com a pós-modernidade nos estudos literários. Daí a opção por enquadrar esta pesquisa como um processo de

experimentação metodológica, sendo que, ao invés de aceitarmos ou rejeitarmos incondicionalmente a teoria, preferimos considerá-la como um domínio híbrido e aberto, um domínio no qual se discute tanto as limitações quanto as potencialidades da chamada teoria-crítica. Por isso o planejamento de uma investigação em três níveis:

1. Garantindo a perspectiva teórica, mantemos em primeiro plano a discussão de idéias e conceitos, tentando elaborar um quadro teórico instrumentalizador de análises sobre a construção da ação na dramaturgia trágica.
2. Reservando espaço para a reflexão histórica, asseguramos que a rentabilidade teórica dos conceitos possa continuamente ser posta à prova em seu próprio domínio e em experimentações comparativas ao longo dos séculos.
3. Conferindo de forma mais objetiva a rentabilidade teórica e a “essencialidade” dramática dos conceitos destacados ao longo do trajeto, experimentamos nosso quadro teórico e as hipóteses que o embasam em um *corpus* interdisciplinar, situado fora dos limites históricos considerados na recolha e discussão dos conceitos.

O fato é que adentramos o século XX com uma munção considerável de conceitos e exemplos de construção dramática recortados de autores canônicos. Julgamos que a análise de obras situadas fora dos limites históricos da nossa investigação permitiria avaliar com mais objetividade o grau de aproveitamento teórico de toda a trajetória, favorecendo ou dificultando a utilização dos dados recolhidos ao longo dos séculos, assim desvelando sua rentabilidade enquanto base de informações sobre a dimensão estrutural da ação na dramaturgia trágica. Também não foi por acaso que nos sentimos à vontade para saltar da literatura ao cinema. Embora falando outra linguagem que não a literária, sob o aspecto da construção da ação, o domínio filmico se presta a uma investigação estrutural, conceitual, da ação que representa.

Talvez seja importante antecipar nossa invasão ao domínio filmico observando que, embora no âmbito da literatura dramática tenha se concedido um privilégio consensual ao estudo da ação, no cinema esse conceito não tem recebido a devida atenção, aparecendo raramente nas formulações teóricas e quase sempre diluído no tratamento de outras categorias mais especificamente cinematográficas, o que não significa, absolutamente, que a ação não seja, ela também, a alma dos roteiros. Testemunhando essa afirmação, André Bazin, em sua conhecida obra *Qu'est-ce que le cinéma?* (em português, *O Cinema*, 1991) dirá:

O drama é a alma do teatro. Mas acontece de ele habitar noutra forma (...). Um filme pode dever sua eficácia ao que Henri Gouhier chama de “categorias dramáticas”. Sob esse ponto de vista, é inútil reivindicar a autonomia do teatro, ou então é preciso apresentá-la como negativa, no sentido de que uma peça não poderia deixar de ser “dramática”, sendo que é lícito a um romance sê-lo ou não (...). Não poderíamos aplaudir uma peça por ser romanesca, enquanto que é bem possível felicitar um romancista por saber construir uma ação. Se mesmo assim consideramos o teatro como a arte específica do drama, é preciso reconhecer que sua influência é imensa e que o cinema é a última das artes que pode escapar a ela.⁶

Não se pode esquecer que o cinema, embora reconhecidamente uma arte narrativa, caracteriza-se pela “ostentação”, ainda quando há no filme um narrador explícito. Para Lawson, a aproximação do cinema às teorias da narrativa literária frequentemente olvidam essa diferença: “a diferença entre ver e contar”⁷. Outra afinidade que o cinema compartilha com o teatro diz respeito à estruturação dos roteiros sob o aspecto da limitação temporal. Assim como uma peça dramática, um roteiro é via-de-regra limitado a um tempo aproximado de duas horas. Isso significa que, mesmo valendo-se de processos descritivos ou narrativos, o cinema, como o teatro, obriga-se a observar estratégias de concentração de efeitos, tão fundamentais à dramaticidade. Voltaremos a considerar afinidades e diferenças entre os dois domínios sob outras perspectivas teóricas. No momento, justifiquemos a escolha desse *corpus*, em relação ao qual serão aferidos os conceitos recolhidos ao longo de todo o nosso percurso.

Foram vários os motivos que nos levaram a eleger a peça de Tennessee Williams para averiguar o rendimento de nossas reflexões sobre a arte trágica, ao final tomadas como inspiradoras de um quadro teórico-crítico. Para corresponder aos parâmetros exigidos pelo acoplamento metodológico projetado para esse confronto teórico interdisciplinar, a peça a ser analisada deveria atender aos seguintes requisitos:

1. Apresentar uma estrutura com categorias dramáticas bem definidas, já que essas categorias seriam nosso elo de vinculação ao domínio filmico;
2. Ser representativa do teatro trágico;

⁶ BAZIN, *op.cit.*: 128

⁷ LAWSON, *Theory and Technique of Playwrighting and screenwriting*, 1949: 376

3. Ser representativa do fazer trágico pós-ibseniano, refletindo tendências de composição características de seu próprio tempo, impressas em marcas históricas diferenciadoras em relação à tradição examinada;
4. Ter um correspondente filmico disponível em vídeo

A Streetcar Named Desire não só preenchia todos esses requisitos, como havia sido adaptada duas vezes para o cinema, com intervalos relevantes do ponto de vista técnico (por exemplo, só a versão mais recente é a cores) e histórico (por exemplo, a primeira versão se insere no contexto do *Código Hayes* de moralidade e civismo). Justamente porque o rendimento teórico dos conceitos se afirma em uma dimensão contrária à historicidade é que os intervalos cronológicos entre as produções se mostram desejáveis, ainda que perigosamente desafiadores.

Outro fator que contribuiu para referendar a eleição de *A Streetcar Named Desire* como ponto final dessa pesquisa foi a presença de uma protagonista feminina. Tendo observado a centralidade das mulheres no universo trágico ao longo dos séculos, essa possibilidade de reflexão sobre a heroína trágica em novos contextos temporais e artísticos pareceu-nos um fecho valioso ao tema.

Uma última razão, embora não a menos importante, para a escolha desse *corpus* foi a pertença da obra à literatura anglo-americana. Isto porque, como docente nessa área, pensamos ser essa uma forma mais direta de aproveitamento da pesquisa para fins didáticos. Conhecendo de perto a realidade das universidades públicas federais brasileiras, não poderíamos deixar de propor uma investigação que, ultrapassando os limites da realização pessoal, pudesse contribuir de maneira mais concreta para a qualidade do processo ensino-aprendizagem. O fato é que nos programas disciplinares aos quais nos vinculamos, é freqüente a inclusão de filmes estrangeiros adaptados de obras literárias. As justificativas para essas inclusões são várias e pertinentes: os filmes aproximam os alunos da realidade lingüística, cultural e espaço-temporal das obras literárias, contribuindo, também, para desenvolver sua competência literária através da recepção audio-visual dos processos de significação. Considerando-se o estudo das peças teatrais estrangeiras, intensifica-se a positividade dessas aproximações: muitos dos alunos familiarizados com os textos das peças, nunca tiveram acesso a montagens baseadas nos originais – o apelo ao cinema é uma forma de contornar essa realidade. Contudo, apesar das

vantagens dessa aproximação da literatura ao cinema para fins didáticos, duas atitudes rasuram a efetividade dessas estratégias relacionais: 1) embora justificadas a partir da interdisciplinaridade, nem sempre se verifica nas aproximações entre os estudos literários e o cinema uma atitude interdisciplinar legítima, mas antes uma apropriação do domínio filmico pelo literário; 2) a tradição crítica anglo-americana é fortemente impressionista e isso se reflete na própria estruturação dos cursos, o que contribui para que as análises dos filmes sejam muitas vezes não apenas a-teóricas, unilaterais (do literário ao filmico), mas também assistemáticas e impressionistas. Ainda que esse descomprometimento teórico favoreça a criatividade e contemple o ludismo, ele certamente rasura o caráter acadêmico dos cursos de licenciatura, que não apenas ensinam, mas ensinam a ensinar. É certo que essas dificuldades têm sido cada vez mais observadas e corrigidas pelas pesquisas mais recentes envolvendo cinema e literatura. No que diz respeito ao estudo da ação, contudo, pensamos que nossa iniciativa poderia inspirar aproximações interdisciplinares teoricamente amparadas entre os dois domínios.

Assim é que, acrescentando-se a todos os motivos acima o critério do gosto pessoal, foi referendada a decisão em favor da premiada peça de Williams, um “clássico” da dramaturgia norte-americana, que recebeu o Pulitzer e o Critics Circle Award depois de sua estréia na Broadway, em 1947. A versão filmica de 1951 foi, como dissemos, dirigida por Elia Kazan (traduzida para o português como *Uma Rua Chamada Pecado*) e a versão mais recente, de 1995, (*Um Bonde Chamado Desejo*, em português) teve a direção de Glenn Jordan.

Talvez fosse prudente argumentar que, embora a aproximação entre jogos de linguagem diferentes possa parecer ousadia aos que não estão acostumados aos acoplamentos teórico-metodológicos, a estratégia que planejamos não parece correr riscos mais graves. É fato que, por carência de métodos específicos, os projetos interdisciplinares sempre se arriscam a sofrer uma sobrecarga teórica ou, ao contrário, tendem a se perder em impressões. Esperamos que o eixo sintagmático desenhado pelo desenvolvimento da ação imponha limites ao arsenal teórico, demarcando também as fronteiras consentidas ao exercício da imaginação instigada pela semiose artística.

Dentre as hipóteses que alicerçam todo o nosso relato, servindo-nos de base comum à análise da arte trágica em seus diversos momentos, três premissas merecem destaque, sendo para elas que mais ou menos diretamente convergem todas as nossas divagações:

- 1) a noção aristotélica de ação como alma da dramaturgia trágica;
- 2) a estreita relação entre ação e caracterização na produção do efeito trágico;
- 3) a imputação de culpabilidade humana ou de responsabilidade social como estratégia dramática de racionalização do trágico.

Confirmada esta última, poderemos concluir que a dramatização do trágico se define como des/construção do trágico. Mantenha-se a barra na palavra des/construção.⁸ Isto porque, por um lado, a despeito do tratamento dispensado à elaboração dramática da obra, a ação trágica é regida por um fundamento que prima pelo enquadramento dos episódios em uma lógica racionalista, estratégia que acaba por emprestar sentido à existência humana, ainda quando esse sentido se insira subrepticamente, à revelia do tragediógrafo desiludido com as ordens que regem o mundo que o cerca. Ao que parece, a tragédia enquanto gênero tem essa capacidade de resistência redentora. Por outro lado, mesmo desafiando o trágico em seu sentido essencial de fenômeno inescrutável, incompreensível, absurdo, ao enquadrá-lo na lógica da racionalidade, a tragédia se depara com os limites dessa mesma lógica. Isso significa que, apesar do esforço do tragediógrafo no sentido de localizar, de desvelar ou de denunciar as causas da tragicidade que representa, a própria racionalidade que instrumentaliza esse processo de construção dramática garante a salvaguarda do trágico. Pelo menos é isso que, em última instância, pretendemos demonstrar nas páginas seguintes.

Antes de encerrarmos esta introdução, devemos dizer que, por respeito mesmo à dimensão universalizante da condição teórica, não há em nosso relato preocupações restritivas com relação a fronteiras nacionais ou lingüísticas, muito embora parte significativa dos teóricos, críticos, tradutores e historiadores que nos amparam nesta pesquisa pertençam à tradição anglo-americana, consequência de nossa maior intimidade com essa tradição. De qualquer forma, seria ingenuidade ignorar a seletividade implicada em qualquer investigação, senão em qualquer processo de leitura.

⁸ Estamos mantendo a barra na palavra desconstrução para sinalizar um desvio semântico em relação ao conceito proposto pelos desconstrucionistas. Enquanto o uso do conceito pelos chamados pós-estruturalistas nega a afirmação das oposições, em nosso caso, ao invés de rasurar a oposição entre o trágico e o não trágico, a palavra reconhece ambos os processos, de afirmação (construção) e negação, rejeição, desmonte, (desconstrução) do trágico.

Finalizando, insistimos que este relato, embora amplo, não se pretende totalizador; tendente ao aproximativo e ao conciliador, reverencia sempre as especificidades; movido pela facilidade das abstrações teóricas, não deixa de se curvar à história. Certos de estarmos reconhecendo os poderes, mas também os limites da teoria, exploramos todo o potencial produtivo das proposições teóricas, detendo-nos, sempre que embargados pelos flagrantes de suas fragilidades diante da historicidade ou da peculiaridade dos fenômenos examinados. Isso não significa que tenhamos resolvido todos os problemas da mediação entre o geral e o específico, significa apenas que tentamos, no limite possível, estabelecer relações aproximativas considerando conflitos, diferenças, detalhes, heterogeneidades, ao invés de sermos movidos por uma organicidade teórica que despreza especificidades irreduzíveis. Claro que há perdas, muitas delas significativas, em uma pesquisa assim ampla, distendida no tempo e no espaço. Esperamos apenas que, na avaliação final, os ganhos sejam maiores que as perdas.

CAPÍTULO I

A TRAGÉDIA EM SUAS ORIGENS

*A história faz-se com documentos e idéias,
com fontes e com imaginação.*

JACQUES LE GOFF

1. A arte de Dioniso no grande teatro do mundo grego

Aproximadamente vinte e cinco séculos decorreram desde o dia em que uma multidão reunida em Atenas assistiu à encenação da primeira tragédia grega, evento incluído na programação oficial de um dos mais populares festivais religiosos daquela sociedade – a Grande Dionísia, ou, como também era conhecida a celebração, as Dionísias Urbanas, realizadas no começo da primavera. Como os nomes sugerem, o festival era um tributo a Dioniso, divindade mais conhecida como o deus do vinho, mas também deus da vegetação e da vida selvagem em geral. O amplo teatro ao ar livre (do grego *théatron*, à letra, “lugar pra ver”) acolhia cerca de quatorze mil pessoas e o drama então apresentado viria inaugurar os célebres concursos trágicos, competições dramáticas que haveriam de imortalizar aos olhos do mundo um novo gênero literário produzido por uma civilização já literariamente imortalizada nas epopéias homéricas.

Essa breve introdução traz consigo alguns exemplos das dificuldades que se apresentam aos estudiosos da tragédia em suas origens. Em primeiro lugar, que explicação se poderia encontrar para a relação existente entre Dioniso e a arte trágica – o que um deus da embriaguez, do êxtase, da fertilidade teria a ver com o grave espírito da tragédia? Como teria surgido a arte trágica – o drama então encenado teria sido realmente a primeira tragédia, produto da mente inspirada de um poeta, ou, ao contrário, a tragédia então apresentada era apenas a primeira representação “oficial” de um gênero literário há muito em evolução ou em transformação? Com relação à recepção, considerando-se a organização social e a questão dos direitos civis na Atenas do século V a.C., perguntar-se-ia: essa multidão de espectadores era composta apenas de cidadãos atenienses, ou seja, homens livres, maiores de dezoito anos,

como acontecia nas Assembléias de caráter político, ou o público das representações dramáticas incluía também mulheres, escravos, estrangeiros? Como esse público – homogêneo ou heterogêneo do ponto de vista do gênero e do *status* social – poderia compreender as convenções teatrais adotadas pelo primeiro tragediógrafo (o teatro grego é insistentemente rotulado de “artificial”), se não trouxessem consigo um *background* de experiências dramáticas – trágicas ou não?

As questões acima formuladas, assim como inúmeras outras que se insinuam a partir dos debates instaurados pela tradição, podem ser melhor compreendidas se consideradas em suas dimensões mais concretas (mais óbvias?). Assim, no tratamento dos problemas relativos à tragédia grega, tentaremos sempre levar em conta fatores atrelados à produção teatral e à ordem social facilitadora dessa arte, o que significa, simplesmente, considerar algo pífio, mas que muitos insistem em esquecer: que essas tragédias, antes de ocuparem os lugares de honra nas bibliotecas de nobres e eruditos, eram apenas e simplesmente “arte popular” – representações ficcionais escritas para serem encenadas e assistidas por homens de carne e osso, culturalmente, mas não essencialmente diferentes dos homens contemporâneos.¹

O fato é que os conflitos apresentados nas tragédias, embora tecidos com a participação dos deuses do Olimpo, dizem respeito aos conflitos – existenciais, sociais, políticos, dos homens que as cultivavam. O *pantheon* divino, assim como os heróis que inspiravam as ações trágicas, as tramas terríveis, as convenções teatrais, a filosofia que se depreende da experiência trágica, tudo isso está muito mais próximo de uma realidade concreta – a realidade cotidiana dos gregos, do que sugerem muitos dos aclamados estudos que insistem em elevar a tragédia a uma altura só alcançável por uma crítica que seja herdeira legítima da tradição romântica. Para essa crítica, os poetas, inspirados por deuses ou musas, produzem uma arte singular que parece gravitar exclusivamente em torno da experiência estética. Ambiguamente, essa mesma tradição, ao tempo em que eleva a arte e enaltece os seus deuses-criadores, rebaixam os pobres mortais, analisando o comportamento dos comuns dos gregos, assim como frequentemente analisam os homens de outras civilizações – do passado e

¹ Ainda que se considere, como radicalizam alguns pensadores, que o sujeito é uma invenção da modernidade, há, recebendo a influência das forças históricas que “forjam” esses sujeitos, uma “humanidade” que resiste às diferenças. E embora não se possa aferir o grau dessa resistência, ela é o garante da acessibilidade ao Outro.

do presente, como seres movidos por uma ingenuidade pueril e uma mentalidade primitiva, o que favorece interpretações incompatíveis com a imagem que deles se depreende a partir de leituras menos preconceituosas dos textos que nos deixaram como herança. Assim, “rebaixando” a arte trágica até o ponto em que conseguimos inseri-la em seu contexto sócio-cultural e devolvendo aos homens comuns a “consciência” que frequentemente lhes é subtraída, seja na condição de espectadores, seja em suas representações enquanto personagens das próprias peças, talvez seja possível insuflar nesse passado um sopro de vida que o aproxime daquilo a que chamamos realidade, tornando-o mais acessível ao nosso próprio e, por isso mesmo, limitado, universo de apreensão.

Sem rasurar o talento individual dos grandes tragediógrafos da Grécia Antiga, acreditamos que o caminho mais seguro para iniciar qualquer estudo sobre a tragédia em suas origens é tentar demonstrar que o surgimento desta arte não deve ser isolado como se fora um fenômeno singular: a arte trágica grega é antes de tudo um espelho da vida dos gregos do século V a.C., vida que a tragédia traz ao teatro para depois devolvê-la, transfigurada por um verniz estético, ao seu público de então e de todos os tempos. Isso não significa que a tragédia grega se reduz ao tratamento poético da vida cotidiana, mas sim que, para além da inescapável relação entre a arte e a vida, a vida cotidiana dos gregos, imersa em ditames ritualísticos e em “encenações” públicas, fomentava uma cultura “performativa” explícita e diversificada que funcionava como poderoso fertilizante do solo onde surgiu e desenvolveu-se a arte trágica.

Embora uma reconhecida tradição de estudos anteriores, tanto antropológicos quanto literários, já tenha estabelecido as bases rituais da tragédia grega, parece importante explicitar que esse caráter ritualístico da vida ateniense, amplamente aproveitado pelos tragediógrafos, não estava restrito ao domínio religioso. Observando-se o comportamento dos gregos em seu âmbito doméstico, mas também na política, no atletismo, nos festivais, na música e na poesia, conclui-se que suas mais significativas atividades privadas e públicas eram fundamentalmente baseadas em “encenações” – nesse contexto, o drama pode ser visto como mais uma de suas muitas *performances*.

Sem obnubilar a aura de grandiosidade que paira sobre a tragédia grega, esse emparelhamento de fenômenos sócio-culturais sob o aspecto performativo tem por objetivo esboçar um cenário multifacetado a servir como pano de fundo à análise de várias teorias, hipóteses ou especulações que se entrecruzam nas tentativas de precisar as raízes de uma arte que floresceu há dois mil e quinhentos anos e que, por isso mesmo, se perdem no tempo e nas digressões acadêmicas. Acreditando que muitas das questões que se levantam sobre a tragédia grega podem ser melhor compreendidas e avaliadas quando se leva em conta o caráter performático da vida ateniense, este será nosso primeiro passo: examinar o impulso teatralizador da vida social dos gregos, que parece ter facilitado não apenas o surgimento da tragédia, mas também a sua elevação à categoria de fenômeno cultural aclamado pelo povo, incentivado, organizado e financiado pelo Estado.

Como dito anteriormente, o contexto social ateniense no século V a.C. incluía uma série de ritos, tanto na esfera pública quanto no domínio privado, ritos que poderiam ser enquadrados como “encenações”, num sentido mais ou menos teatralizado. Basta uma breve incursão aos relatos de seus filósofos, historiadores ou poetas – trágicos ou cômicos, para se concluir que a vida ateniense era amplamente performativa.

Restringindo-nos, inicialmente, à esfera da vida privada dos gregos, examinemos rapidamente alguns dos seus rituais domésticos.² No âmbito familiar, além dos freqüentes e mais conhecidos gestos ritualísticos de culto às divindades – evocações, libações, oferendas e sacrifícios, havia ainda uma observância estrita a ritos de passagem, casamentos e funerais. Vale a pena observar mais de perto essas duas últimas manifestações ritualísticas para se ter uma idéia de como elementos teatrais tais como discursos, figurinos, música e dança eram importantes nas celebrações nupciais e nos ritos fúnebres dos atenienses.

Começemos pelas núpcias. A preparação para o casamento tinha início com um rito de purificação: no dia da cerimônia, noivos e noivas eram conduzidos, separadamente, a um

² Sobre rituais na vida ateniense, informações bastante específicas podem ser pinçadas nos textos de Simon GOLDHILL (1994), *Reading Greek Tragedy*; Rush RHEM (1994), *Greek Tragic Theatre*; Peter D. ARNOTT (1995) *Public and Performance in the Greek Theatre* e Jacques MAZEL (1988), *As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia antiga*. Nosso texto reúne dados e idéias fornecidas por esses autores a informações extraídas de leituras que fizemos do próprio legado grego, aí incluídas não apenas as chamadas “fontes primárias”, mas também as obras críticas e historiográficas referenciadas na bibliografia final. Fundamental ao processamento de todos esses dados, a disposição em acolhê-los sob uma perspectiva “teatral”, decisão inspirada nos estudos acima citados de Arnett e Rehm.

banho ritual, antes de serem vestidos de branco e enfeitados com coroas de flores ou guirlandas. A celebração iniciava-se à noitinha, com um banquete oferecido pelo pai da noiva, em sua casa, ocasião na qual os convidados se eximiam em cantar hinos de casamento. Do banquete, apenas duas mulheres participavam, a nubente e sua acompanhante, a *ninfentia*. Ocupando o lugar de honra entre seu noivo e o melhor amigo deste, a noiva experimentava um bolo de gergelim, um marmelo e uma tâmara, alimentos que deveriam garantir-lhe a fecundidade. O compromisso era selado com uma frase ritual pronunciada pela noiva, frase que, segundo Jacques Mazel, tinha um sentido aproximado de “Fugi ao mal, escolhi o melhor”³. Depois do banquete, uma procissão acompanhava o noivo que conduzia a companheira para a sua nova morada, a pé, a cavalo ou numa espécie de carroça. Nesse trajeto, os convivas carregavam tochas, tocavam cítaras e dançavam, até que, chegados ao seu destino, os pais do noivo viessem dar as boas vindas ao casal na entrada da nova residência. Durante a noite, aqueles que tinham acompanhado a procissão cantavam *epithalamia*, ou seja, canções “fora da câmara nupcial”. Na manhã seguinte, novas canções despertariam os recém-casados. Mais tarde, outro banquete encerraria as festividades, sendo que neste, embora fossem ofertados presentes ao casal, não mais era permitida a presença da noiva, esta já então tornada uma quase reclusa, guardiã do lar e dos filhos. Como início do processo que institui legalmente as condições da procriação, a cerimônia do casamento, através de diversos signos ritualísticos, garantes da pureza, da fecundidade, da fidelidade (feminina) e do compromisso social, “teatraliza” a celebração da vida.

Dirigindo-nos ao extremo oposto do espectro ritualístico dos gregos, observemos os funerais. As mulheres da família eram encarregadas das obrigações rituais de preparação do corpo, que precisava ser purificado, portanto, lavado, vestido e enfeitado com flores. Cumpridas essas etapas, o corpo era exposto no pátio, onde os enlutados se reuniam para prestar seus respeitos ao morto, as mulheres entoando lamentos fúnebres. Chegada a hora do funeral, o séquito desfilava, vestido de preto. À frente iam os homens, liderando o cortejo, as mulheres os seguiam entoando lamentos rituais, muitas vezes acompanhadas por músicos ou “carpideiras” profissionais. Note-se que, assim como nos casamentos, não havia um sacerdote para oficializar o encômio, sendo todo o funeral organizado e realizado pelos próprios

familiares e amigos do morto. Depois do enterro ou da cremação, um último lamento ritual precedia as oferendas em louvor ao defunto e, cumpridas as obrigações ritualísticas, os enlutados se iam. Na mesma noite, realizava-se um banquete onde os parentes e amigos proferiam elogios ao falecido e cantavam outros hinos fúnebres – assim encerrando-se a “teatralização” da morte.

Ainda no domínio privado, embora num sentido bem mais peculiar, já que restritos aos homens e inspirados em uma filosofia do prazer (ou no prazer da filosofia, como pretende Platão no *Banquete*), os *symposia*, reuniões de entretenimento, ao sabor dos vinhos e de outras iguarias, ofereciam oportunidades as mais diversas para apresentações performativas, ritualísticas, discursivas, musicais e poéticas, como atestam os relatos de alguns dos seus mais ilustres adeptos. Fossem animados pelo culto à filosofia, como sugere o diálogo socrático, fossem orientados por um espírito orgiástico, como sugerem os relatos de outros banquetes famosos, os *symposia* tinham por veículo de exteriorização desses prazeres inúmeras atividades performativas.

O *Banquete* de Platão é indicativo não apenas da freqüente observância de pequenos ritos pelos convivas, mas também do espírito teatralizador que parece inspirar as ações dos gregos. Diz Aristodemo, o narrador do simpósio, que, tendo Sócrates entrado no recinto festivo enquanto os outros participantes já estavam a jantar, “reclinou-se Sócrates e juntou como os outros; fizeram então libações e, depois dos hinos ao deus e dos ritos de costume, voltam-se à bebida”⁴. Como naquele dia “nenhum dos presentes parece disposto a beber muito vinho”⁵, os convivas dispensam a flautista e iniciam uma seqüência de discursos a Eros, o deus do amor. Assumindo feições de uma “competição” de idéias, os discursos proferidos traem uma carga retórica que, favorecendo a eloqüência, certamente não prescindem da manipulação enfática de alguns dos principais componentes da oralidade, entre eles, por exemplo, inflexões tonais, gestos e expressões faciais. Pergunta-se: o que isso significa, senão a “teatralização” do discurso?

³ Cf. MAZEL, *op.cit.*: 209

⁴ PLATÃO, *Banquete*, Trad. J. A.M. Pessanha. São Paulo: Abril, 1979:10

⁵ *Id.,ibid.*, p.11

Enxertados com frases de participantes ilustres de banquetes famosos (entre eles, Plutarco e Xenofonte), observemos agora dois relatos de Jacques Mazel sobre *performances* deveras menos filosóficas que animavam os *symposia*:

Um bom animador deve saber organizar a festa e fazer os convivas participarem: “Tomaram-se todas as medidas para a sua recreação; se o desejarem, o escravo irá ao proxeneta buscar uma oboísta -- alugada a duas dracmas, incluída a taxa, isto é, a taxa soloniana paga: Ela tocará oboé para nós e nos dará prazer. Ao som da música, a bailarina dança em cadência com doze arcos e se entrega a um exercício perigoso, saltando através de um círculo guarnecido de espadas. Jovens hetairas, “apenas púberes, que, por pouco dinheiro, esgotaram rapidamente a força dos carregadores”, completam por vezes o pessoal feminino; nenhuma outra mulher, principalmente mulher livre, tem acesso à sala do banquete.⁶

E continua Mazel:

O Festim de Cárano [Ateneu, IV] evoca o ambiente de tais noites. “Então entram tocadoras de oboés, de sambuca, e cantoras. Essas jovens me parecem completamente nuas, embora afirmem vestir túnicas... Depois entram dançarinos itifálicos, malabaristas, mulheres nuas que se equilibram sobre espadas e cospem fogo pela boca... Entretanto entra o ‘palhaço’ Mandrógenes, descendente do célebre palhaço de Atenas Estratão, que nos faz rir por suas facécias e em seguida dança com sua mulher, que tem bem mais de oitenta anos.⁷

Os exemplos acima atestam o caráter generalizadamente performativo, não apenas dessas festas, mas da cultura popular ateniense. Também se depreende, a partir desses e de outros relatos, que o acesso aos banquetes não era facultado às mulheres (exceto às artistas, às prostitutas ou *hetairas*). Isso não significa, entretanto, que as mulheres em geral não exercitassem ou apreciassem atividades performativas. Embora não tão prazerosamente quanto o poderiam considerar os participantes dos banquetes, as mulheres tinham por hábito cantar e contar histórias enquanto trabalhavam nos teares. Além dos “papéis” que lhes eram atribuídos nos casamentos e funerais, como visto anteriormente, elas também participavam de cultos religiosos, apresentando, nas ocasiões mais solenes, *performances* que envolviam canto e dança.

⁶ MAZEL, *op.cit.*:69

Na esfera pública, a política se oferece como forte evidência dessa cultura performativa. A democracia grega concretizava-se, sobretudo, nas grandes Assembléias, reuniões realizadas pelo menos uma vez por mês, quando os cidadãos atenienses (homens livres maiores de 18 anos) se reuniam para formular o que hoje chamaríamos de sua “política estatal”. Embora qualquer um dos aproximadamente seis mil participantes da Assembléia pudesse manifestar suas idéias, parece óbvio que para convencer os ouvintes e obter apoio em relação às propostas apresentadas era preciso ser, no mínimo, um excelente orador. E, como se sabe, as estratégias de convencimento dos oradores dependem não apenas de suas verdades ou de suas palavras, mas também de sua habilidade performática ao proferi-las. Os políticos de hoje fornecem imagens efetivas o suficiente para nos ajudar a visualizar aqueles oradores gregos, apelando, ora à razão, ora à emoção do público, tentando conquistar sua adesão, exímios “atores”. O mesmo acontecia nas reuniões menores, também organizadas com o objetivo de tomar ou referendar decisões políticas. Nos Conselhos, por exemplo, encontros regulares nos quais um grupo de quinhentos homens definia a agenda da Assembléia, os discursos dos oradores tinham o mesmo caráter “performático”. Se considerarmos que além de se reunirem nas grandes Assembléias e nos Conselhos, os cidadãos gregos ainda participavam de assembléias menores nos distritos locais (*demes*) e em outras organizações, voltadas, por exemplo, para questões de parentesco ou de vizinhança, acabamos por concluir que os discursos políticos eram atividades amplamente exercitadas pelos gregos. E se é certo que diante de um Conselho de cidadãos a retórica dos falantes favorece a analogia entre um orador político e um ator, com as devidas adequações, podemos considerar que a arena política dos gregos era também um grande teatro. Isso sem falar na dramaticidade dos debates que se instauravam nas Assembléias: na *História da Guerra do Peloponeso*⁸, de Tucídides, os debates entre opositores acerca de questões bélicas ou de alianças políticas têm uma força dramática tão efetiva que poderiam sem grandes dificuldades ser adaptadas a uma peça teatral. Seria interessante observar que é exatamente a dramaticidade dessas cenas que emprestam ao relato de Tucídides uma vivacidade dificilmente encontrável em narrativas históricas.

Não se pode esquecer os julgamentos como exemplos primorosos dessa cultura performativa. Dos júris atenienses participavam de quinhentos a mil e quinhentos cidadãos

⁷ *Id., ibid.*, p 69

que, depois de ouvirem os litigantes, chegavam a um veredicto por maioria simples de votos. Interessante é que os processos eram muitas vezes intermináveis, já que o réu de hoje podia se tornar o acusador de amanhã, apresentando suas queixas diante de um novo júri. Assim, transitando entre os “papéis” de réu e de acusador, os litigantes tinham tanto que encontrar meios para defender seu bom caráter quanto para depreciar o de seus oponentes, o que significa que seus discursos favoreciam exercícios histriônicos os mais diversos, com variações do sublime ao grotesco. Muitos desses discursos sobreviveram, dando mostras de terem sido escritos para serem não apenas lidos, mas “interpretados” pelos litigantes (não havia advogados presentes nos julgamentos). Aristófanes, em *As Vespas*, satiriza esses julgamentos, revelando que tanto os juizes, quanto os acusados e os acusadores, imbuídos dos “papéis” que lhes eram atribuídos pelas circunstâncias, eximiam-se em “representar” suas partes. Os acusados, por exemplo, para reforçar o tom patético exigido por seus discursos de defesa e desta forma comover o júri, não hesitavam em exhibir seus filhos pequenos no *scenario* por eles preparados⁹.

Vale a pena ouvir o próprio Filocleão, personagem maníaco que insiste em ser juiz e assim permite a Aristófanes satirizar a figura de Cleão, demagogo que aumentara de um para três óbolos o “jeton” de presença dos juizes instituído por Péricles, instaurando assim o chamado “trióbolo”, recompensa que atraía inúmeros cidadãos interesseiros, mesmo os estúpidos e incompetentes, a atuarem como juizes.¹⁰ Aliás, Filocleão quer dizer “amigo de Cleão”, ou seja, alguém que apreciou a concessão do trióbolo. Diz o cômico juiz, num texto que legitima não apenas o caráter de “encenação” dos julgamentos atenienses, mas também o racionalismo crítico de Aristófanes, ajudando-nos a perceber esse racionalismo que consubstancia não só a comédia, mas todo o teatro grego:

FILOCLEÃO: Vejamos, pois: quanta espécie de bajulação não ouve então um juiz? Uns deploram sua miséria e acrescentam outras desgraças às já existentes, até que seus sofrimentos se igualem aos meus. Outros nos contam histórias ou alguma facécia de

⁸ Guerra entre Atenas e Esparta, no final do século Va.C.

⁹ Cf. Junito de Souza BRANDÃO, em nota à sua tradução de *As Vespas*, de Aristófanes, s.d.: 190.

¹⁰ “Não existindo em Atenas juizes de profissão, todo cidadão de pelo menos trinta anos e em gozo de seus direitos políticos, podia ser juiz. No começo de cada ano entre aproximadamente 20.000 cidadãos existentes em Atenas, à época de Aristófanes, sorteavam-se 6.000. Esses 6.000 juizes eram divididos em dez tribunais, sendo o de Heliléia (praça em pleno sol), o principal, dando-se assim por extensão a todos os juizes o nome de heliasta” (BRANDÃO, *op.cit.*: 161).

Esopo. Um terceiro graceja para me fazer rir e desarmar minha cólera. Se nada disso nos comove, faz subir seus rebentos, meninas e meninos, conduzindo-os pela mão, e eu escuto: inclinam-se ao mesmo tempo e começam a balir. Depois o pai, em nome deles, trêmulo, me suplica como a um deus, que o absolva de prevaricação: “Sensibiliza-te com a voz de um cordeiro? Que a voz de um menino excite tua piedade”. Se gosto de marrãzinhas, ele trata de me comover com a voz da filha. Nós então afrouxamos um pouco em seu favor o ferrolho de nossa cólera. Não é isto um grande poder e desprezo pela riqueza?¹¹

Mas não era apenas no domínio de suas vidas privadas e nas esferas política e jurídica que os atenienses vivenciavam eventos performativos: a animada vida ateniense oferecia ainda, e com muita frequência, debates públicos. As palestras dos sofistas, os professores-filósofos que se tornaram populares no século V a.C., assim como os ensinamentos dos retóricos, eram comumente proferidos em locais abertos, nas praças, no mercado. Se considerarmos, por um lado, que a retórica gravita em torno das lutas estratégicas em busca das leis do convencimento, por outro, que para convencer pelas palavras é preciso atentar para o que Aristóteles chamou de *ethos* retórico – a saber, dar uma imagem agradável de si (*eunoia*), apresentar-se como um homem simples e sincero (*phronesis*) e parecer ponderado (*sophrosyne*)¹² – é possível concluir que as exhibições dos retóricos constituíam representações significativas não apenas da teatralização do discurso, mas da teatralização do sujeito e, por extensão, da teatralização da vida. Como diz Arnott, relacionando o drama à retórica dos oradores, “*as acting was largely rethoric, so oratory was largely histrionic, and relied by far more than it does today on emotional appeal*”.¹³

Não fossem a política, os julgamentos, os debates e os ensinamentos dos retóricos evidências suficientes do caráter performativo dessa vida pública no século V a.C., Atenas ainda dedicava mais de cem dias do seu calendário a festivais, organizados a partir de cultos religiosos de caráter ritualístico e permeados de competições, também performativas, tudo organizado pelo Estado¹⁴.

Apesar das diferenças entre os muitos festivais atenienses, as informações convergem para nos permitir esboçar um padrão ritual comum a vários festivais, sendo que esse padrão

¹¹ ARISTÓFANES, *op.cit.*:190

¹² ARISTÓTELES. *Arte Retórica*, Livro II, Capítulo I. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 97.

¹³ ARNOTT, 1995: 113.

¹⁴ Sobre a magnificência da vida cultural ateniense do século V.a.C., cf. TORRANO, 1995:15.

também desvela a presença de elementos essencialmente teatrais. Por exemplo, os festivais em homenagem aos deuses incluíam uma procissão que desfilava em direção ao templo contendo a imagem da divindade a ser cultuada. Participavam do desfile sacerdotes vestindo túnicas sagradas, iniciados carregando objetos ritualísticos, ajudantes transportando animais para sacrifícios e pessoas comuns, acompanhando ou simplesmente observando a procissão. Diante do altar externo do templo, a multidão aguardava o início dos sacrifícios, que eram precedidos por preces e outras fórmulas rituais, culminando com a morte do animal a incitar o grito ritual das mulheres (o momento dramático?). Considerando-se que o número de animais abatidos nos grandes festivais era bastante significativo – fala-se de um rebanho de 240 animais na Grande Dionísia do ano de 333 a.C., é possível imaginar, por um lado, a gravidade do momento do sacrifício, por outro, a transmutação desse clima solene de comunhão com os deuses em uma enorme festa concebida para satisfazer os sentidos. Isto porque, depois da celebração ritualística, a carne dos animais sacrificados era distribuída com a multidão, já que apenas as partes não comestíveis das vítimas eram oferecidas aos deuses. Satisfeitas no grande banquete as necessidades do estômago, tinham início as competições: atléticas, instrumentais (*kitharode*, a lira, e o *aulos*, um instrumento semelhante a um clarinete), canções solo ao som da lira, canto coral e dança, além de outras disputas.¹⁵ Como se pode ver, tudo era essencialmente performativo nessa festa patrocinada pelo Estado.

Lembremo-nos de que a realização de competições que aferiam virtudes como coragem, vigor físico, destreza e habilidade como parte das honrarias concedidas a um deus ou a um herói é uma antiga tradição grega, já relatada por Homero, tanto na *Iliada* como na *Odisséia*. Na *Iliada*, por exemplo, no Canto XXIII, em homenagem à memória de Pátroclo, seguindo-se à cremação do seu corpo, Aquiles organiza uma série de competições atléticas. Conta o poeta que Aquiles, enlutado:

Para a corrida de carros, primeiro, os magníficos prêmios
apresentou: bela escrava, muito hábil, e tripode grande
de vinte e duas medidas, com asas de linhas graciosas,
para o que à frente chegar; de seis anos uma égua destina

¹⁵ Informações sobre os festivais atenienses encontram-se disseminadas em textos gregos, mas também nos relatos de caráter crítico ou historiográfico, por exemplo em TORRANO, 1995: 15; REHM, 1994:6; D.W.LUCAS, 1962: 37-38 e LESKY, 1976: 47-67. Ver também ARNOTT, *Public and Performance in the Greek Theatre* (1995).

para o segundo, indomada, com feto de mulo no ventre;
 um caldeirão que não fora levado, ainda, ao fogo, apresenta,
 para o terceiro, mui cândido e belo, de quatro medidas;
 de ouro faz vir dois talentos que ao quarto diz ser destinado;
 uma urna de asas, jamais posta ao fogo, para o último apronta.¹⁶

É certo que as competições, legitimando “heróis” em diversas modalidades, reforçavam a grandiosidade dos eventos solenes que as inspiravam. Isso explica porque os festivais religiosos incluíam tantos eventos performativos de caráter competitivo.

Além dos grandes festivais atenienses, outros festivais eram realizados fora de Atenas, mas ainda na comunidade helênica: havia festivais em Olímpia, Neméia, Delfos e em outras localidades. Sabe-se que Atenas enviava embaixadores para cada um desses festivais e seus cidadãos também participavam das competições que neles se realizavam, o que reforça a ênfase que temos tentado dirigir para a idéia de uma cultura amplamente performativa.

Uma última evidência precisa ainda ser evocada para afirmar o caráter “teatralizado” da cultura ateniense, esta talvez a mais significativa do ponto de vista literário: a recitação dos poemas homéricos. Sabe-se que as competições envolvendo recitações da *Iliada* e da *Odisséia* já existiam antes de serem incluídas como parte oficial do festival de *Panathenaia*, entre aproximadamente 566 e 514 a.C.. Nessas competições, a recitação épica deveria se assemelhar a uma interpretação quase “dramática” da narrativa. A julgarmos pelo *Íon* de Platão, um rapsodo assemelhava-se a um ator, já que interpretava de cor os versos do poeta. Prova disso é que Sócrates, ao pedir a Íon que lhe recite um determinado trecho da *Iliada*, é prontamente atendido. Considerando-se a capacidade de Íon de reproduzir fielmente um trecho apenas tangencialmente conectado à ação principal,¹⁷ é possível inferir que os rapsodos tinham realmente o domínio mnemônico dos versos e dos personagens a quem as falas estavam atreladas. Tendo em mente que a maior parte da *Iliada* é em discurso direto, parece razoável deduzir que os rapsodos variavam seus tons de voz e assumiam diferentes expressões emocionais à medida que “interpretavam” os diversos papéis moldados pela narrativa. A “construção” de personagens parece ter sido uma das técnicas facilitadoras do processo mnemônico dos longos poemas.

¹⁶ HOMERO, *op.cit.*: 349

Favorecendo a crença segundo a qual os rapsodos “encarnavam” os personagens cujos discursos reproduziam há o caráter incontestavelmente dramático das epopéias homéricas. Embora tenham sido escritas séculos antes das primeiras tragédias, tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia* são narrativas exemplarmente dramáticas, alguns trechos parecendo terem sido escritos para um teatro. Ressalte-se, por exemplo, na *Iliada*, o conflito entre Agamenão e Aquiles no Canto I; os encontros de Heitor com as mulheres de sua família – Hécuba, Helena e Andrômaca – no Canto VI; o conhecido episódio da grande embaixada no Canto IX, quando Odisseu, Fênix e Ajax tentam convencer Aquiles a voltar a lutar; e, finalmente, uma das mais comoventes cenas de toda a literatura grega a qual tivemos acesso – a visita de Priamo a Aquiles no Canto XXIV, para resgatar o corpo de Heitor, obra-prima de tom dramático, quando inimigos mortais, esquecidos por um momento dos terrores que a cada um o heroísmo do outro provocou, suspendem a ordem desalentadora dos conflitos que os separam e se unem na comunhão da tristeza. Não é sem motivo que Aristóteles acolherá a ambas, a tragédia e a epopéia, como representantes do gênero trágico em seu sentido de representação grave, nobre, dignificadora (*spoudaion*) das ações humanas.

Ainda pensando nas recitações orais com impulsos teatralizadores, é possível distinguir nas próprias epopéias homéricas aplausos ao primor dessas “interpretações”. Na *Odisséia*, por exemplo, quando o bardo Demódoco canta a queda de Tróia (Canto XVIII, 485-520), Odisseu, então disfarçado, reage tão fortemente à recitação (Canto XVIII, 521-31) que se vê emocionalmente compelido a revelar sua identidade (Canto XIX, 19-20), instância preciosa da resposta incontida do receptor em função da excelência performática do ator, de sua mestria em “interpretar” o evento.

As obras de Homero também fornecem provas convincentes da consciência dos gregos em relação ao domínio de aspectos específicos da oralidade. Por exemplo, o conhecimento da modulação proposital de características vocais fica patente na *Odisséia* (Canto IV, 271-89) quando Helena disfarça sua voz para imitar as esposas dos soldados gregos escondidos no cavalo de Tróia e o faz tão bem que os homens quase se traem respondendo a seus apelos. Na *Iliada* (Canto III, 216-24), Odisseu impressiona os Troianos pela forma como mantém o controle do seu discurso. Arnott assim se manifesta a respeito da consciência dos gregos em

¹⁷ A passagem na qual Nestor aconselha seu filho Antiloco acerca do melhor procedimento durante a corrida de

relação às características do discurso oral (suas palavras nos pareceram importantes porque distinguem explicitamente a competência do público):

Clearly, the Greeks possessed a level of aural attentiveness far superior to ours. We have evidence of this from the earliest period of Greek literature. The complex structures developed by the bards who recited epic presuppose an audience with the intellectual sophistication to follow them: an audience habituated to perceiving parallels, identifying verbal echoes and assonances, and following the intricate liaisons out of which such poems as the *Iliad* and the *Odyssey* were constructed. This, like other qualities, carried over to the fifth century. The plays, like the Homeric poems, are interwoven with intricate verbal patterns. A line at the end of a speech will pick up a thought at the beginning. A scene late in the play mirrors one from early on. Modern scholars trace these patterns by close application to the written text. An ancient audience was expected to attain the same results by hearing the play, and hearing it only once.¹⁸

Conclui-se, assim, que as recitações homéricas tanto recomendam a mestria da palavra quanto evidenciam seu poder para incitar a imaginação “dramática” do público. Contudo, ainda que esses ensinamentos tenham sido diretamente despejados nas taças que os tragediógrafos sorveram dos banquetes homéricos, estamos tentando não perder de vista que “os banquetes de Homero” eram apenas uma parte da grande festa oferecida pela cultura performativa da antiga Atenas.

Pintar esse quadro teatralizado com as tintas que nos fornecem a sociedade ateniense do século V a.C., comparando eventos familiares, religiosos, políticos, legais, sociais e culturais a “encenações”, onde as pessoas transitam continuamente entre papéis de “atores” e de “membros da audiência”, pareceu-nos a melhor maneira de situar a tragédia em suas origens sem romantizar seu surgimento como se fora este um fenômeno singular, produto da mente de um poeta inspirado “*who drank the milk from paradise*”, como diria Coleridge.¹⁹ Na verdade, a tragédia surge como mais um desses eventos performativos, no seio de uma sociedade conscientemente manipuladora de elementos e valores fundamentais à arte teatral. Tal como hoje as conhecemos, as tragédias gregas eram escritas para serem encenadas como

cavalos que sucedeu os funerais de Pátroclo, no Canto XXIII.

¹⁸ ARNOTT, *op.cit.*: 79.

parte das competições dramáticas promovidas por um dos maiores festivais anuais de Atenas: a Grande Dionísia, como dito anteriormente, um festival de celebração ao deus Dioniso, o patrono da arte trágica.

Dioniso é um deus associado a uma série de forças distintas, senão opostas, o que torna difícil, pelo menos à primeira vista, estabelecer uma vinculação direta entre o seu culto e a tragédia. Embora mais conhecido como o deus do vinho, Dioniso é, na verdade, um deus da vegetação e da vida selvagem em geral. Um bom ponto de partida para melhor compreender a relação entre o dionisiaco e a arte trágica, parece ser o relato mítico. Seria possível encontrar no mito de Dioniso alguma explicação aceitável para a aparentemente estranha vinculação entre o deus do prazer, da embriaguez, da fertilidade e a tragédia?

Junito Brandão, cujo relato coincide com o que nos revelam o próprio Dioniso e seu coro de bacantes na tragédia *As Bacas* de Eurípedes, conta-nos o seguinte: como frequentemente acontecia, Zeus apaixona-se outra vez por uma simples mortal, a princesa tebana Sêmele, que viria a se tornar mãe de Dioniso. O jovem deus, contudo, não haveria de ter um nascimento normal. Hera, esposa de Zeus, enciumada, transforma-se em ama da princesa e aconselha a rival a pedir ao grande deus, como prova de amor, que se apresente diante da amada com toda a majestade de seu esplendoroso poder. Zeus adverte Sêmele quanto aos perigos de sua aparição majestosa, mas, como havia jurado jamais contrariar-lhe os desejos, sente-se obrigado a se apresentar à amante com seus raios e trovões. Incendiando-se o palácio, Sêmele morre carbonizada, não antes de Zeus ter colhido do seu ventre o fruto de seus amores, colocando-o em sua própria coxa até que se completasse a gestação. Nascido Dioniso, o deus dos deuses o entrega aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa. Vivendo feliz, numa gruta cercada e recoberta por uma densa vegetação, o filho de Zeus e Sêmele, certo dia, colhe alguns dos cachos de uvas maduras pendurados dos galhos que invadiam a sua morada e, tendo espremido as frutas em taças de ouro, bebe o novo néctar, acompanhado pelos seus companheiros. Saboreando repetidamente a bebida que tinha acabado de descobrir, Dioniso, também conhecido por Baco, juntamente com as Ninfas e os Sátiros, passa a dançar extaticamente ao som dos címbalos, até que, extenuados por seu delírio, desfalecem todos

¹⁹ A concepção aristotélica de poeta artífice, que, como veremos, não exclui o “engenho natural” do poeta, coloca-se com muita propriedade em relação aos tragediógrafos gregos, como tentaremos demonstrar ao longo da nossa exposição.

eles, entorpecidos. Com a descoberta de Dioniso, deuses e homens passam a conhecer tanto o vinho como o delírio que se segue a seu consumo, o êxtase dionisiaco, o delírio báquico.²⁰

Sabe-se que há variantes do mito, mas esse parece ser o relato que mais nos aproxima da relação entre a divindade e a arte que a ela se vincula. Associado ao vinho, Dioniso acabará por ser ao mesmo tempo o deus do seu cultivo e do êxtase que se segue ao seu consumo, do prazer, da embriaguez. Talvez por isso esteja relacionado, por um lado, a uma espécie de seiva vital, a forças naturais envolvendo ritos de fertilidade, por outro, a forças animalizadas que era preciso não apenas cultivar, mas também pacificar. O fato é que dessa associação a potências distintas, senão opostas, resulta uma ambigüidade que, ao invés de afastá-lo, aproxima-o da experiência trágica: animado por um impulso poderoso que move a vida mas que também a destrói, Dioniso acompanha os homens do prazer ao êxtase, do delírio ao desfalecimento e, interpretando o mito, da vida à morte. Sendo assim, já não parece estranha a sua vinculação à tragédia – pelo contrário, evocando essas forças contraditórias, Dioniso oferece-se como um representante modelar do paradoxo fundamental que atordoa a humanidade desde sempre – o paradoxo da vida e da morte, sendo a morte parte da vida. Certamente foi essa dualidade na essência da divindade que levou Nietzsche a considerar o que chamou de “conhecimento dionisiaco” como o conhecimento supremo da existência – o confronto destemido com a morte e, por isso mesmo, com a vida em sua plenitude. Visto sob esse prisma, a conexão entre a arte trágica e o culto dionisiaco não parece absurda, ao contrário, se há uma força numinosa a comandar a experiência trágica, Dioniso, com suas potências ambíguas, simbolizando a plenitude da vida, aí incluído o enfrentamento da morte, parece mesmo ser o patrono ideal da tragédia, uma arte que destila sofrimento em encanto, deleite, prazer.

Contudo, ainda que o mito de Dioniso autorize a interpretação do êxtase como representação da morte, não se pode deixar de notar que o esgotamento vital dessa divindade em nenhum momento sugere conflito, sofrimento, embate com o sentido da vida. Ou seja, o dionisiaco é festa, é espectáculo, é celebração da existência. Isso quer dizer que a tragicidade que a tragédia evoca não parece originar-se no elemento dionisiaco, mas sim em causas outras que procuraremos rastrear ao longo do nosso percurso. Neste sentido, aceitemos Dioniso como

²⁰ Cf. BRANDÃO. 1990: 9-10.

patrono da tragédia, não como um arauto da morte, mas como um deus que garante a celebração da vida a qualquer preço, inclusive ao preço do trágico.

Esse impulso vital excessivo comumente associado a Dioniso é bem representado pelo menadismo, uma das mais misteriosas faces de seu culto. Uma versão terrível e muito disseminada desse culto provém da tragédia *As Bacas* de Eurípedes, na qual o ritual é retratado de maneira excessivamente violenta e anárquica. Na peça eurípideana, Dioniso, um novo deus, chega à Grécia, depois de percorrer uma trajetória de glorificação em regiões bárbaras, para instaurar seu culto entre as divindades dos gregos. Penteu, então rei de Tebas, insiste em desconhecer a origem divina de Dioniso, seu próprio primo, acreditando que sua tia Sêmele havia na verdade se deitado com um mortal qualquer e teria imputado a Zeus a responsabilidade sobre o ato apenas para atenuar seu delito – deitar-se com o deus dos deuses não era a mesma coisa que deitar-se com um homem.

Rejeitado por Penteu, Dioniso, sentindo-se ultrajado, “enlouquece” as mulheres gregas, levando-as a abandonarem seus teares para se dirigirem às montanhas, onde se entregam a um culto extático e selvagem. Ao contrário das Bacantes lídias, estrangeiras que acompanham Dioniso em sua chegada à Grécia, que, por respeitarem o deus, apenas desfrutam das delícias e dos prazeres que Dioniso propicia, as Bacas gregas, enlouquecidas por vingança da divindade, participarão de um ritual fantástico, onde a sedução e o prazer descambam para o trágico. Um mensageiro assim relata a Penteu o êxtase que acomete as Bacantes gregas, testemunho poderoso (e plasticamente soberbo para incitar a imaginação dos espectadores) da pujança da divindade, que regala suas Bacas com água e vinho, leite e mel. Entre as Bacantes gregas, duas tias e a própria mãe de Penteu, Agave, assumem o comando dos tiasos:

Gregárias tropas de novilhos ao topo
da montanha subiam, quando o sol
expede raios aquecendo a terra.
Vejo três tiasos de femininos coros:
Autônoe regia o primeiro, tua mãe Agave
o segundo e Ino regia o terceiro tiaso.
Todas dormiam, derramados os corpos:
umas apóiam as costas em ramos de abeto,
outras em folhas de carvalho abandonam
a cabeça no chão, castas e não, como dizes,
embriagadas de vinho e sons de flauta

enamoradas a caçar Afrodite na floresta.
 A tua mãe alarideou o pé no meio
 das Bacas que do sono movessem o corpo,
 mugidos qual se ouvem de corníferos bois.
 Elas repeliram dos olhos o vicejante sono,
 saltaram erguidas em admirável harmonia
 jovens, velhas e virgens ainda sem jugo.
 Primeiro soltaram os cabelos nos ombros,
 recompuseram nébridas que tinham nós
 do amarrilho frouxos, e peles coloridas
 cintaram com serpentes linguejantes.
 Nos braços tinham cabritos bravios
 filhotes de lobo e dava-lhes alvo leite:
 as recém-paridas com o seio ainda cheio
 deixam seus filhos e coroam-se de hera,
 de carvalho e de videira florida.
 Com o tirso alguém bateu na pedra
 donde orvalhado jorro d'água manou,
 outra lançou a hástea no chão da terra
 e aí o Deus ergueu fonte de vinho;
 quem tinha anseio da alva bebida
 com as pontas dos dedos cavando a terra
 tinha jactos de leite; dos tirsos
 hederosos doce fluxo de mel pingava.
 Assim, lá presente, ao Deus que vituperas
 com preces te voltarias se visses aquilo.²¹

Além desse relato, o mensageiro descreve como aquelas mulheres, depois de se refestelarem com os fluidos inebriantes fornecidos pela divindade, passam a caçar os animais que viam à sua frente, dilacerando e desmembrando, com as próprias mãos, as feras que encontram em sua corrida desenfreada, num sinal evidente de desvario e, consequentemente, do poder desmedido do deus, que tanto enleva e embriaga quanto destrói.

Apesar dos insistentes signos que se apresentam a Penteu para atestar a origem divina de Dioniso, o rei permanece descrente, mantendo firme sua interdição ao deus, e mais, determinando que fossem capturadas as Bacas e aprisionado um certo forasteiro, “feiticeiro cantor da lídia com loiros cachos de olente cabeleira, vinhoso, com graças de Afrodite nos olhos”, que “passa dias e noites a conversar, oferecendo mistérios évios às donzelas”²², ou

²¹ EURÍPEDES. *As Bacas*. Trad. Jaa Torrano, 1995: 85-87

²² *Id., ibid.*, p. 61.

seja, o próprio Dioniso, que assumira forma humana para tentar mover Penteu a acolher o novo culto. Nesse momento, vale a pena evocar a *hybris*, o orgulho, a soberba excessiva de Penteu, que o impede de “enxergar” o óbvio: a dimensão divina de Dioniso. Nem as intervenções de Cadmo, avô de Penteu, ou de Tirésias, o célebre adivinho, ambos já convertidos em Bacos, conseguem convencer o governante dos perigos que este corre ao desafiar um deus ²³.

“Iludido” por Dioniso, Penteu sente o desejo de espiar o ritual desarvorado e, para não ser notado, traveste-se de mulher, a conselho da divindade. Legitimando o sentido das palavras que antes havia dirigido a Penteu – “não sabes que dizes, nem que fazes, nem quem és”, Dioniso o conduz travestido às montanhas e o depõe sobre uma alta árvore, de onde o mesmo deveria assistir ao espetáculo das Loucas. Este consentimento, embora decorrente de uma manobra de Dioniso, pode ser identificado como o erro trágico de Penteu, sua *hamartia*, no sentido aristotélico mesmo de erro intelectual como veremos no capítulo seguinte, uma ação que se volta contra seu agente para sua própria perda, artifício dramático inversor da situação, instigador do trágico. Embora naquele momento sua intenção seja apenas observar o espetáculo, Penteu torna-se ele próprio a caça, confundido por sua mãe com um bravo leão que ela mesma, incitada por Dioniso e ajudada por suas acompanhantes, despedaça com as mãos, orgulhando-se, obviamente em seu estado delirante, do glorioso feito, digno dos mais nobres caçadores. Ao final da peça, quando Agave retorna ao palácio de Cadmo, seu pai, ostentando a cabeça de Penteu na ponta do tirso, certa de estar carregando um valioso troféu, compreende-se a validade de outra recomendação aristotélica sobre a superioridade de uma ação que inclui a *anagnorisis*. O reconhecimento da situação por Agave é um poderoso instanciador do *pathos*, evidência aterradora de que na tragédia importa não exatamente o sofrimento, mas o conhecimento advindo do sofrimento. O mergulho no trágico com os olhos abertos permite que se perceba as relações de causalidade que na tragédia convergem para

²³ Ao que parece, Eurípides bem conhecia a origem estrangeira de Dioniso, o mapeamento de sua trajetória por terras bárbaras e, sobretudo, os obstáculos que se criaram até a sua aceitação no Olimpo. Fala-se que essa aceitação teria sido facilitada pelos tiranos: sendo Dioniso uma divindade popular, em oposição a um *pantheon* divino aparentado à mais requintada nobreza grega, sua acolhida entre os nobres refletia a condição própria do tirano que, impossibilitado de comprovar uma ascendência divinizada, ao favorecer a inserção de um deus do povo entre os deuses dos nobres, sugeria o favorecimento de sua própria aceitação num lugar comumente reservado aos de alta estirpe. É possível que a origem popular de Dioniso também tenha favorecido a popularização da tragédia.

descentrar o trágico, sendo a partir dessas causas que se demarcam os limites das ações dos homens. Penteu, ao contrário dos heróis épicos, não é alguém cujas ações devam ser emuladas. Seu comportamento excessivamente soberbo o encaminhou para o trágico.

A tragédia de Penteu diz bem da dificuldade humana de aceitar Dioniso como representação simbólica de um universo pleno e desmedido, sem fronteiras, sem limites. Só a aceitação dessa plenitude permitiria que se cultuasse o nume destemidamente, como uma divindade que, como a vida, faz brotar água, vinho, leite e mel, mas também sangue e lágrimas. Esse conhecimento trágico, tal como o idealizou Nietzsche, não seria um conhecimento racional – o próprio Eurípedes afirma em algum lugar do texto que “sapiência não é sabedoria”. Incapaz de transcender o racional, Penteu oferece-se a Eurípedes que, tão racionalmente quanto seu personagem, rejeita Dioniso, ao enquadrar a morte não como consequência natural da vida, mas como decorrência de um erro humano, transgressão de limites – estrutura fundamental da ação trágica.

Contrariando a versão anarquista e terrível de Eurípedes, há relatos que enquadram esse culto como um rito bastante organizado, delimitado no tempo e no espaço. Segundo Rush Rehm, por exemplo, o menadismo caracterizava-se por uma periodicidade fixa, acontecia em um local definido e era restrito a uma espécie de congregação de mulheres ²⁴. Reunindo-se de dois em dois anos em regiões montanhosas específicas, as Bacantes se vestiam com trajes especiais – a partir desse ponto as informações coincidem com o relato eurípideano – provavelmente com peles de animais e carregavam um tirso ²⁵. Nas montanhas, essas mulheres sacrificavam a Dioniso, entregando-se depois a danças extáticas, celebrando o deus de uma forma extenuante, mas (ou por isso mesmo) liberadora, o que significa que o culto a Dioniso teria como efeito uma espécie de processo catártico, a exaustão física promovendo um revigoramento espiritual, enquanto a consciência individual, através do êxtase, deixava-se submergir em uma consciência coletiva. Seja como for, não se pode negar que a tragédia grega assume de diversas formas a representação desses efeitos: tanto favorece a catarse, na concepção de Aristóteles, como joga continuamente com as noções de consciência individual, através do agente trágico, e de consciência coletiva, representada pelo coro.

²⁴ Cf. REHM, *op.cit.*: 13

²⁵ Espécie de vara enfeitada com plantas e folhas de vinha, com uma pinha no alto.

Talvez por deixarem suas casas para se dirigirem às montanhas, atividades associadas a caçadores, mas também por se perderem em delírios sensuais, comportamento interdito às mulheres, as mênades representem com expressividade uma das faces do culto a Dioniso relacionada à transgressão de papéis sexuais, embora o menadismo não fosse o único culto que relacionava Dioniso à transgressão de limites impostos à sexualidade. Sabe-se que em um outro festival associado ao deus – a *Oschophoria*, realizado em setembro para celebrar a colheita das uvas, a procissão sacrificial que partia do templo de Dioniso em direção ao templo de *Atena Skiras* ²⁶ era liderada por homens vestidos de mulher. Essa possibilidade de transgressão de papéis sexuais no culto ao deus parece responder pela insistente tematização de desvios de gênero que se observa em muitas das personagens femininas das tragédias, personagens que de formas diversas transgridem os papéis comumente atribuídos ao seu próprio sexo.

No mundo sem fronteiras da divindade do prazer e do êxtase parece natural que os limites da sexualidade impostos aos seres humanos por seus papéis sociais sejam frequentemente transpostos. Contudo, sendo a ação trágica, como afirmamos, um movimento de ruptura, de transgressão, ainda que essa transgressão seja involuntária, tal como a idealizará Aristóteles, poder-se-ia deduzir que as transposições de limites na tragédia decorreriam de uma imposição do próprio gênero trágico. Nesse caso, a transgressão de papéis sexuais poderia ser vista apenas como mais uma transposição de limites imposta pela tragédia, da mesma forma como são transpostos muitos outros limites das vidas humanas que se resolvem no trágico. Com respeito às transgressões das mulheres, a fabulação trágica acerca dessas rupturas da ordem sendo facilitadas pela situação de extrema opressão que reduz a condição feminina à procriação e à observância do ciclo da vida e da ordem familiar. Contudo, há que se considerar que a força vital que move personagens como Medéia, Clitemnestra, Fedra, diz mais acerca da sexualidade na transgressão do que apenas da transgressão do papel sexual e isso talvez tenha a ver com o elemento dionisiaco. Voltaremos a falar das mulheres trágicas adiante. Por ora, interessa-nos investigar essa licença religiosa, considerando, por exemplo, que também há nas tragédias, flagrantes de transgressões de papéis sexuais por parte dos homens. No momento, além do exemplo quase cômico do travestimento de Penteu na peça

²⁶ Uma representação da deusa Atena relacionada às vinhas.

que acabamos de analisar, ocorre-nos outras instâncias de caráter acentuadamente trágico: o suicídio de homens. Nas tragédias que nos restaram, o suicídio é forma de morte reservada às mulheres (Jocasta, Antígona, Dejanira, Fedra e outras), sendo talvez Ajax (na tragédia do mesmo nome, de Sófocles) e Hemon (noivo de Antígona, na *Antígona*, também de Sófocles), dentre os personagens trágicos das peças remanescentes, os únicos representantes do sexo masculino que se suicidam. E embora Hemon não seja um personagem centralizador da ação em *Antígona*, Ajax bem se adequa à noção de “herói trágico”, o que significa que sua morte por suicídio, sendo ele o único “herói” que assim perece, acaba por travestir-se de um significado maior, o que indica que merece atenção especial esse foco de transgressão de fronteiras sexuais na arte de Dioniso.

No momento, nossa conclusão é que enquanto o erro trágico (voluntário ou involuntário) sinaliza a transgressão de limites na estrutura trágica, sendo, portanto, uma imposição formal da tragédia, a influência dionisiaca afrouxa os limites de permissividade para a ocorrência dessa transgressão. No caso específico das mulheres trágicas, a carga de sexualidade em suas transgressões tendo sido efetiva o suficiente para torná-las exemplos, ou melhor, maus exemplos, pelos séculos afora, contribuindo significativamente para alimentar concepções, sobretudo estoicas e cristãs, acerca de uma malignidade inerente à mulher. Essa “malignidade” feminina inferida da tragédia grega chegará muitas vezes a responder sozinha pelas curiosas definições de tragédia formuladas pelos autores latinos e medievais, contribuindo fortemente para legitimar o caráter “imoral” que se atribuirá ao teatro em geral. Apesar de todas as interdições moralizantes, será interessante observar como a licença sexual instituída por Dioniso nos teatros gregos não deixará os palcos, ainda quando submetida às regras do decoro cortês, em sociedades nada dionisiacas. O teatro elizabetano e o teatro espanhol, por exemplo, estarão repletos de personagens travestidos, assumindo papéis interditados aos seus próprios sexos.

Outro antigo festival relacionado a Dioniso era a Antestéria. Nesse festival, instituído para celebrar as novas vinhas no início da primavera, as festividades incluíam danças em torno de uma máscara de Dioniso afixada em um pilar ou dependurada em uma árvore. Nesse festival, a esposa do oficial responsável pelas atividades religiosas (o arconte basileu) celebrava uma espécie de casamento sagrado com Dioniso, passando a noite com o deus. É muito provável que o próprio marido encarnasse o deus, usando máscara e roupas sagradas.

Como acontecia nos ritos nupciais, os convivas, nesse caso, os “fiéis”, acompanhavam o deus e sua noiva em uma grande procissão com tochas acesas, simbolizando a fertilidade de toda a cidade. E fosse quem fosse o personificador do deus, o fato é que fica mais uma vez patente a relação entre o culto dionisiaco e a temática da sexualidade, tão explorada pela tragédia.

Seria hora de perguntarmos - quando exatamente e como surgiu a tragédia?

Para acompanharmos as vertentes teóricas mais significativas acerca das origens dessa arte parece adequado iniciar pela hipótese aristotélica, segundo a qual a tragédia e a comédia têm um tronco comum. Estas teriam nascido de um “princípio improvisado (...) dos solistas do ditirambo”²⁷

Sabe-se que muito antes do surgimento das grandes tragédias, já existiam celebrações rurais em honra a Dioniso, na verdade, o culto a essa divindade remonta ao período que se chamou Idade do Bronze. Conhecidas como “*komoi*”, procissões festivas, em inglês, “*revels*” (orgias, festins, bacanaís), provavelmente a raiz da palavra “comédia”, essas celebrações incluíam um refrão tradicional chamado “ditirambo”, cantado por um grupo de homens num ritual em homenagem ao deus. Os ditirambos mais se aproximavam do modo narrativo que do dramático, discorrendo sobre lendas divinas ou heróicas, direta ou indiretamente conectadas a Dioniso. As apresentações ditirâmicas eram acompanhadas pelo *aulos*, um instrumento também associado ao culto dionisiaco.

A referência mais antiga a esta forma ritualística provém de um fragmento do poeta Arquíloco, do século VII: “*I know how to lead the fair song of [in honour of] Dionysus, the dithyramb, when my wits are fused with wine*”.²⁸ Com essas palavras, o poeta parece querer dizer que ele atuava como líder de um grupo que cantava canções improvisadas, enfatizando que só conseguia improvisar sua parte quando o vinho lhe subia à cabeça. Antes que se tome o depoimento de Arquíloco como evidência da formulação de Aristóteles, o que parece plausível, examinemos, nas próprias palavras do estagirita, através da tradução de Eudoro de Souza, a versão aristotélica sobre a evolução da arte trágica de um ritual primitivo e improvisado para a condição de arte finamente elaborada:

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, IV, 1448, 9-10, trad. Eudoro de Souza, 1966:73

²⁸ *Apud*. REHM, *op.cit.*: 14.

[a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é], do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jâmbos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.²⁹

Lembrando que Aristóteles examina a questão das origens trágicas a partir de sua perspectiva do século IV a.C., estando, portanto, muito mais próximo daquela realidade do que os estudiosos que continuam a formular hipóteses para o surgimento da tragédia a partir de outras fontes e considerando, sobretudo, que Aristóteles revela-se um observador cauteloso em relação aos fatos que examina, parece razoável que sua hipótese seja, até hoje, a mais aceita pelos *scholars*. Assim, segundo o filósofo, os líderes dos ditirambos teriam dado os primeiros passos para o desenvolvimento da tragédia, emergindo do grupo como uma espécie de “proto-atores”. Desse estágio inicial, os ditirambos teriam evoluído gradualmente, assumindo formas de composição mais rígidas, até que outros atores, primeiro um, depois dois, até no máximo três, fossem aos poucos incorporados à cena para conversar com o líder do coro, assumindo finalmente esses três atores o comando da representação da maior parte dos diálogos, já então dramáticos, ficando as intervenções líricas e as danças que as acompanhavam reservadas ao coro.

Neste ponto começam as dificuldades para se continuar a aferir a plausibilidade da hipótese aristotélica. Embora citando Ésquilo como aquele que elevou de um a dois o número de atores e Sófocles como o poeta que introduziu o terceiro ator no universo da tragédia, não há referência na *Poética* a Téspis, o poeta de Icário que, segundo fontes diversas, diz-se ter saído vencedor da primeira competição realizada em Atenas, por ocasião da Grande Dionísia em 534 a.C., a quem caberia o mérito de ter inventado o “protagonista”, ou seja, o primeiro ator a conversar com o líder do coro. Sem nos determos em maiores considerações acerca

²⁹ *Op. cit.*: 73

dessa omissão aristotélica, considerando que outras dificuldades surgirão que mereçam pausa mais cautelosa, vejamos como outros relatos que corroboram a origem da tragédia no ditirambo, parecem bastante controversos.

Alguns dos testemunhos mais conhecidos (e mais polêmicos) acerca dessa questão são relacionados por Eudoro de Souza, dentre eles, um relato de Heródoto, segundo o qual Arion teria sido o primeiro a cantar um ditirambo, tendo-o representado em Corinto; um depoimento de Proclo, que assevera que o ditirambo foi inventado em Corinto, mas atribui essa invenção a Píndaro; um testemunho de Ioannes Diaconus que afirma ter sido Arion o primeiro a produzir um drama trágico, notícia que, segundo Diaconus, provinha de uma elegia de Sólon; um relato de um tal Drácon (ou Cáron) de Lâmpsaco, que proclama a invenção do primeiro drama trágico como sendo obra de Téspis, em Atenas. Finalmente, Eudoro de Souza apresenta-nos um trecho do Suda, que acaba por misturar todas essas informações:

Árion de Métimna escreveu cânticos e hinos..... Dizem também que foi ele o inventor do ‘modo trágico’, o primeiro que instituiu um côro, cantou o ditirambo.... e introduziu sátiros que recitavam em verso.³⁰

Diante de tantas controvérsias sugeridas pelos relatos dos próprios antigos, parece importante ponderar sobre outras questões relacionadas à origem da tragédia. Uma dessas questões diz respeito à etimologia da própria palavra grega “*tragoedia*”, donde “*tragoi*”= bode e “*aoidoi*”= canção, o que nos deixa diante de uma constatação que confirmaria a tese de Aristóteles acerca da origem satírica da tragédia, já que os coros de sátiros que interpretavam os ditirambos se vestiam de homens-bode. Neste sentido, “*tragoedia*” poderia ser compreendida como “canção de sátiros, bodes”. D.W. Lucas interpreta essa fase satírica da seguinte forma:

This probably means that the spirit was one of gaiety and burlesque, and that the chorus was dressed in goat-skins or even masqueraded as goats - the animal was sacred to Dionysus. And the most natural derivation of the word tragedy is from “goat-song”.³¹

³⁰ Cf. a introdução de Eudoro de SOUZA à sua tradução da *Poética*, *op.cit.*: 38.

³¹ LUCAS, D.W., 1962:35

O problema é que embora as peças satíricas remanescentes sugiram realmente essa conexão com bodes, evidências oriundas de pinturas de vasos do século VI e do início do século Va.C. mostram que os sátiros na Ática não eram representados como homens-bode, mas como homens-cavalo. Daí o surgimento de uma outra hipótese segundo a qual a etimologia da palavra *tragoedia* não seria exatamente “canção de sátiros, bodes”, mas sim, “canção para receber um bode como prêmio” ou “canção para conduzir um bode ao sacrifício”. Há, entretanto, uma tradição mencionada por Aristóteles, segundo a qual a tragédia seria de origem Dórica e, de acordo com D.W.Lucas, os sátiros Dóricos vestiam-se como homens-bode, de maneira que tais figuras poderiam ter sido trazidas à Atica com o culto do deus-bode Pan no início do século V a.C., o que restaura uma das rasuras apontadas na formulação de Aristóteles acerca da origem satírica da tragédia.

Contudo, duas outras evidências ainda se colocam contra a hipótese de que a tragédia tenha surgido como uma seqüência, pelo menos como uma seqüência evolutiva do desenvolvimento da arte ditirâmbica: uma delas, o fato de que os ditirambos continuaram a fazer parte das competições nos festivais, ou seja, mesmo tendo “evoluído” para a arte trágica, essa arte embrionária do ditirambo teria persistido intacta. A outra evidência, igualmente significativa e incômoda, provém do fato de que o coro dos ditirambos, com seus cinquenta componentes, não usava máscaras, enquanto os membros dos coros trágicos, cujo número não ultrapassará a quinze em seu limite máximo, eram todos mascarados, fato que contraria frontalmente uma crença compartilhada por muitos, segundo a qual a utilização das máscaras teria origem no espírito religioso primitivo da arte trágica. Nesse sentido, em se optando por dar crédito à autoridade de Aristóteles, parece mais prudente considerar a tragédia como uma arte que se “diferenciou” da arte ditirâmbica, assumindo vida própria a partir de um certo estágio, ao invés de considerá-la como uma “evolução” progressiva dos ditirambos, sobretudo porque, além desses evidentes descompassos entre a idéia de evolução e a trajetória do ditirambo à tragédia, a palavra “evolução”, tal como hoje se apresenta, trai uma carga positivista tão acentuada que torna perigosa sua utilização em um contexto tão lacunoso, senão contraditório.

No que concerne à aparição “oficial” da tragédia, alguns livros asseguram com convicção que a primeira competição trágica na Grande Dionísia teria realmente acontecido

em 534 a.C., aí incluídas as peças escritas por Téspis³². Contudo, talvez seja importante considerar que o culto específico celebrado na Grande Dionísia era o culto a *Dioniso Eleuthereus*, um culto ao deus relacionado a Eleutéria, uma cidade entre a Beócia e a Ática que tinha um santuário de Dioniso. Quando a Eleutéria foi anexada à Atenas (estima-se que tenha sido depois das reformas democráticas de Clístenes em 508-7 a.C.), a imagem cultuada de *Dioniso Eleuthereus* foi removida para sua nova cidade. Os Atenienses re-encenavam a incorporação do culto ao deus em Atenas todos os anos num rito preparatório à Grande Dionísia. Na véspera do festival, a estátua era removida do templo próximo ao teatro de Dioniso e levada para um templo na estrada de Eleutéria. À noite, depois de sacrifícios e hinos, uma procissão à luz de tochas carregava a estátua de volta ao templo, repetindo simbolicamente a chegada do deus em Atenas³³.

Considerando-se que esse culto revivendo a chegada de Dioniso Eleutério parece ter sido instaurado, como dissemos, depois de 508-507a.C., ou seja, depois da anexação da Eleutéria a Atenas, o ano de 534 a.C. não é um marco temporal tão seguro quanto se pensava para definir o início da Grande Dionísia. Outra evidência significativa que dificulta a aceitação do ano de 534 a.C. como marco inicial do festival são os *fasti*, inscrições remanescentes que enumeram as vitórias na Grande Dionísia. Essas inscrições estabelecem o ano de 501 a.C. como uma data precisa para a incorporação das tragédias ao festival. De acordo com os *fasti*, as primeiras encenações apresentadas nas competições eram apenas procissões festivas, os *komoi*, (posteriormente transformadas em competições de ditirambos) depois, as competições teriam se expandido para incluir tragédias (segundo os *fasti*, em 501 a.C.) e por volta de 488-87 a.C., as comédias teriam finalmente começado a fazer parte do festival. Aqueles que, embora sem poder contestar os *fasti*, insistem em atrelar a origem da tragédia ao ano de 534 a.C., argumentam que os *fasti* dizem respeito a uma reorganização do festival, e não à sua

³² Cf. como representante dessa tradição LESKY, 1976: 70. Sobre o tema que estamos discutindo ver também ELSE, 1972; LUCAS, D.W., 1962; JONES, 1962 e REHM, 1994. A já citada introdução de Eudoro de SOUZA à sua tradução da *Poética* examina pausadamente as hipóteses que sustentam essas polêmicas sobre as origens da tragédia. Uma discussão sintética, bastante clara e muito bem informada acerca de questões importantes relacionadas a este assunto pode ser encontrada na obra recentemente publicada *Interpretação da Poética de Aristóteles* (1998), de autoria do Professor Dr. Alfredo Leme Coelho de CARVALHO, especialista em estudos sobre a *Poética* aristotélica. Quanto ao nosso estudo, lembramos que estamos mais interessados na tragédia em suas origens do que exatamente na origem da tragédia, daí nosso acompanhamento apenas das principais linhas de força que alimentam as polêmicas.

³³ Cf. REHM, *op.cit.*: 15.

criação original. Nesse caso, mantém-se a hipótese de que a primeira tragédia teria realmente sido encenada em 534 a.C., tendo sido Téspis o seu “fundador”, ao inventar o primeiro ator para conversar com o líder do coro ditirâmico.

Diante das contradições, Rush Rehm propõe que se aceite o ano de 501 a.C. como marco inicial da Grande Dionísia, remetendo Téspis a um contexto rural, já que certos traços de seu teatro (tais como encenações em carroças) se encaixam mais em cenários rurais, anteriores à Grande Dionísia. Tal hipótese teria ainda a vantagem de se ajustar à conexão etimológica entre a palavra tragédia e “canção de bode”, sugerindo que as primeiras competições ofereciam um bode como prêmio, o que também se adequaria a um contexto rural. Segundo essa hipótese, as encenações trágicas teriam surgido nas áreas rurais, florescido nas cidades e retornado ao campo, através de inúmeras *revivals* das quais se tem notícias, feitas a partir das peças vitoriosas nas Dionísias Urbanas. Restaria saber como tais protótipos dramáticos, surgidos em contextos rurais, chegaram a assumir formas artísticas tão complexamente elaboradas a ponto de virem a ser patrocinadas pelo Estado e de se tornarem eventos centrais na vida cultural e política do século V a.C.. Fica também em aberto a inclusão do componente trágico que, admitido-se a origem satírica da tragédia, mais cedo ou mais tarde foi incorporado aos ditirambos para em seguida tornar-se o traço dominante na arte de Dioniso.

Uma das explicações para a inclusão desse viés trágico no espírito satírico dos ditirambos propõe que as lendas relacionadas a Dioniso eram relativamente poucas e, portanto, em algum momento dessa “transformação” do ditirambo em tragédia, outros relatos míticos – trágicos – vieram inspirar os temas dos ditirambos, tendo esse espírito grave se tornado dominante, o que parece razoável, sobretudo quando se considera que num dado momento dessa diferenciação da arte ditirâmica em arte trágica, as epopéias homéricas passaram a ser a principal fonte de inspiração temática. Se é certo que as epopéias de Homero se utilizam do trágico para valorizar a vida, não é menos evidente que tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia*, fornecem, por exemplo, através das 242 mortes descritas na *Iliada*, os elementos básicos a serem manipulados pelos poetas interessados em provocar efeito trágico. De qualquer forma, Aristóteles chama a atenção na *Poética* para o fato de se terem estreitado as escolhas dos

temas para as tragédias em função da maior tragicidade sugerida pelos mitos. Diz Aristóteles na *Poética*, no Capítulo XIII:

(...) outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas ³⁴

Ainda pensando no surgimento do elemento trágico na tragédia, detenhamo-nos brevemente em uma influente teoria, desta feita, uma proposição originária do século XX – a chamada tese de Sir William Ridgeway (1910, *The Origin of Tragedy*), que atribui ao culto dos heróis uma influência mais direta na gênese da tragédia do que o culto a Dioniso. O ponto crucial desta argumentação baseia-se na observação de costumes ainda em vigor no carnaval da Trácia e da Tessália, onde Ridgeway acreditou ter encontrado evidências atuais de antigas danças miméticas em honra aos heróis, danças nas quais os figurantes usavam máscaras feitas de peles de animais, tais como tinham sido descobertas em antigas tumbas micênicas. Alguns autores, entre eles, D. W. Lucas, John Jones e Eudoro de Souza, concluem, por vias diversas, que essa comparação entre costumes ainda remanescentes no século XX e suas possíveis realizações ancestrais não são suficientes para fazer crer que a tragédia em suas origens estivesse atrelada à celebração de um herói morto, celebração realizada em torno de um túmulo. Segundo a hipótese de Ridgeway, só mais tarde, com a difusão do culto de Dioniso na Grécia, teria ocorrido a superposição do culto ao deus ao culto do herói. Embora essa formulação tenha uma ênfase mais dirigida para o grave tom da tragédia, sendo, portanto, plausível sob essa perspectiva, contra ela permanece, por um lado, a reconhecida autoridade de Aristóteles, por outro, toda uma tradição de estudos que jamais conseguiu rastrear evidências suficientes para destituir Dioniso de seu trono enquanto divindade relacionada à gênese da tragédia.

A *Enciclopédia Britânica* sustenta a polêmica acerca dessa gênese:

It is not necessary to discuss at this point the rival theories as to the origin of dramatic rites. These theories fall into two main groups. It is claimed by one party that the song and dance from which drama sprang were a celebration of the life-force in the

³⁴ *Op.cit.*: 82.

natural world and that the traditional dramatic conflict is a repetition or a restatement of the old battle between the New Year and the Old which is fought out with ubiquitous regularity in the folk-lore of races. The other party, of which Prof. Ridgeway was an active and important protagonist, surveyed the primitive folk dances and mummings of the world and found the significant common factor to be a tomb-ritual.³⁵

Essa primeira hipótese citada na *Enciclopédia Britânica*, embora mantendo Dioniso no lugar onde o colocou Aristóteles, é devedora direta das pesquisas antropológicas realizadas pela Universidade de Cambridge, segundo as quais a tragédia em suas origens estaria vinculada a celebrações rituais do sofrimento de um deus cíclico anual, o *Eniautos - Daimon*, que nasce, cresce, se reproduz e morre com as estações. Seja como for, o texto da enciclopédia desvia-se da polêmica para concluir, de forma conciliatória que:

(...) what we must conceive, if we wish to understand the vigour and variety of drama in the light of its history, is a birth in holy places. The performer was no playboy, but a priest or servant of the priests. He was also a social worker engaged, as much as any prelate or politician, in saving the tribe. By sympathetic magic he might prevail for the common god; by his persuasive arts the sun might shine and the rain might fall in their proper seasons. Dionysos, to give the fertility-god his Greek name, might leap amid the leapers and pour out his power in appropriate response to the dithyramb or vigorous incantation of his cult. Or else the rite at the tomb might save from a black oblivion the vanished leader and keep him in ghostly power to help the tribe amid its difficulties and dangers. So we pass from Dionysos, the god, to the Greek Dionysia, the festival for which the tragedian wrote, and so out on to that winding highway of secular art and amusement whose final tributaries and turnings are Broadway and Drury Lane.³⁶

Para John Jones, ambas as hipóteses apresentadas pela *Enciclopédia Britânica* acerca da origem da tragédia pecam por tentar relacionar essa arte em sua origem a um culto individualizador – de um único herói ou de um deus solitário. Para Jones, contra esses grandes solitários colocam-se as ações trágicas, cujas causas e consequências estão muito mais dispersas do que supõe toda uma tradição que centraliza a tragédia na figura do “herói trágico”³⁷. Esse argumento, contudo, não nos parece satisfatório. É certo que não se deve ver a tragédia estritamente sob a perspectiva reducionista da trajetória do herói, ainda quando seja

³⁵ *Enciclopédia Britânica*, op.cit.: 577

³⁶ *Ibidem*, p. 577

³⁷ Sobre a proposição cf. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy*, 1962: 11-62.

possível demarcá-la como eixo centralizador da ação. Mas por mais solitários que sejam o herói ou o deus nas hipóteses acima formuladas, seus “fiéis” estão representados na pluralidade dos membros do coro e, considerando o interesse que este demonstra pelo coletivo, pela *polis*, nas tragédias remanescentes, essa preocupação religiosa em “salvar a tribo” bem que faz sentido. Voltaremos a discutir a tese fundamental de Jones sobre o descentramento do herói trágico. No momento, concluímos apenas que se a tragédia primitiva surge como um empreendimento que focaliza o individual com vistas à salvação do coletivo, nem a hipótese baseada no culto aos heróis nem aquela fundamentada no culto a Dioniso pode ser descartada.

Com isso, abandonamos as polêmicas, concluindo que, independentemente da relação direta entre Dioniso e os rituais primitivos que deram origem à tragédia, esta, enquanto arte acabada, está inapelavelmente atrelada ao seu culto. Alguns autores propõem inclusive que o público acreditava que o deus participasse dos espetáculos, deleitando-se com a festa, fosse através da representação de sua presença na estátua colocada no teatro ou através da elevação de seu sacerdote ao lugar de honra na assistência, crença que, afirma-se, teria contribuído para fomentar o refinamento da arte trágica. Hipóteses à parte, diante da complexa elaboração estética dos textos que nos foram legados, é quase impossível aceitar que uma arte tão finamente elaborada esconda em seu seio um passado tão primitivo, quase selvagem.

Seria hora de justificarmos nossa ênfase no caráter performativo da cultura grega: entendemos que nada mais facilitado do que o surgimento de uma arte dramática em uma cultura tão explicitamente performativa. É claro que essa associação não explica tudo, não responde pela grandiosidade das obras compostas pelos tragediógrafos gregos – nem todas as culturas com características rituais desenvolveram textos dramáticos, muito menos textos tão complexos. Mas não se pode negar que esse senso ateniense voltado para o que poderíamos chamar de “impulso teatralizador” tenha fomentado a acolhida à tragédia enquanto forma dramática. Absorvidas as influências ritualísticas ou performativas da vida cotidiana privada e pública, colocados nos cadinhos dos tragediógrafos a arte de Homero e de outros poetas, a tradição mitológica, a filosofia dos sofistas, a habilidade dos retóricos, o senso político da ideologia democrática e a sensibilidade estética dos atenienses, os poetas trágicos tinham em suas mãos as ferramentas para modelar sua arte.

Contudo, e para finalizar esta exposição, parece imprescindível dizer que, apesar dessa ênfase na influência do caráter ritualístico, performativo, ou, como rotulamos, “teatralizado” da cultura ateniense na tragédia, influência que as próprias tragédias desvelam, estando elas próprias cheias desses ritos – de casamento, de morte, de purificação, de julgamento, de decisões políticas – a complexidade da tessitura dos textos trágicos resiste a um emparelhamento simplificador entre essas influências rituais e as ações que as mesmas possam ter inspirado. Assim, por exemplo, o coro, com sua multiplicidade de membros, visto como representação de uma consciência coletiva, bem pode ser devedor direto dos cultos a Dioniso, mas não pode ser reduzido a esse aspecto de ordem religiosa, já que também sugere uma preocupação com a *polis*, com a ideologia democrática, com ideais de lealdade cívica, com estratégias de coesão social etc. Os cultos aos heróis, tão prestigiados por Homero, certamente tiveram seu papel, sobretudo inspirando a grandiosidade na composição de personagens trágicos como Édipo, Antígona, Hipólito, Alceste, Hécuba, Cassandra e tantos outros, mas, para além da figura solitária dos heróis e do seu martírio existencial, há uma rede de relações causais que suscitam questionamentos éticos, políticos, sociais, religiosos e filosóficos. Talvez não se possa negar que as lamentações funerárias tenham influenciado o insistente tom patético que acompanham os eventos trágicos nas tragédias, as lamentações do coro, o desganhamento de personagens enlutadas (Creonte, Hércules, Electra e outros), mas só uma compreensão mais ampla e mais profunda dos valores que ditam os parâmetros da honra e da dignidade nessa sociedade pode explicar, por exemplo, como Orestes e Electra deixam de chorar pelo pai apenas quando o vingam, assassinando a própria mãe. Os ritos de iniciação talvez respondam pela inspiração de obstáculos impostos aos heróis, como a Esfinge no *Édipo Rei* de Sófocles, ou o último dos trabalhos de Hércules em *As Traquínias*, do mesmo autor. Mas, se isolarmos esses episódios como representações diretas de ritos de passagem, logo se apresentarão as dificuldades, já que, ao invés de prepararem para a vida, essas ações “iniciáticas” apenas conduzem ao trágico sem solução, no caso de Édipo, aos braços de Jocasta, no caso de Hércules, ao encontro do presente envenenado de Djanira. Ou seja, a tragédia grega sugere uma complexa manipulação de energias intelectuais, espirituais e culturais que convergem para ajudar os poetas a enquadrar as investidas do trágico em relação a problemas detectados na própria ordem humana, sobretudo em sua ordem social. Por isso

mesmo é que a tragédia acaba por representar um grande desafio ao projeto ideológico dos gregos, ou, como preferiria Jaeger, à sua *Paideia*.

A necessidade de encontrar na ordem social respostas para os acontecimentos trágicos aproximam a inspiração poética da consciência crítica. Não parece ser por acaso que as tragédias põem em discussão os mais reconhecidos valores proclamados pelos próprios gregos, que não se cansavam de registrar sua superioridade em relação às outras sociedades do seu tempo, como atestam, por exemplo, os trechos seguintes de um discurso de Péricles “reproduzidos”³⁸ por Tucídides, em sua já citada *História da Guerra do Peloponeso*. Vale a pena acompanharmos alguns retalhos desse discurso para testemunharmos a ideologia auto-enaltecadora que alimentava o ânimo dos gregos:

Falarei primeiro de nossos antepassados, pois é justo e ao mesmo tempo conveniente, numa ocasião como esta, dar-lhes este lugar de honra rememorando seus feitos. Na verdade, perpetuando-se em nossa terra através de gerações sucessivas, eles, por seus méritos, no-la transmitiram livre até hoje. Se eles são dignos de elogios, nossos pais o são ainda mais, pois aumentando a herança recebida, constituíram o império que agora possuímos e a duras penas nos deixaram este legado, a nós que estamos aqui e o temos. Nós mesmos aqui presentes, muitos ainda na plenitude de nossas forças, contribuimos para fortalecer o império sob vários aspectos, e demos à nossa cidade todos os recursos, tornando-a suficiente na paz e na guerra.

Vivemos sob uma forma de governo que não se baseia nas instituições de nossos vizinhos, ao contrário, servimos de modelo a alguns ao invés de imitar outros. Seu nome, como tudo depende não de poucos mas da maioria, é democracia. Nela, enquanto no tocante às leis todos são iguais para a solução de suas divergências privadas, quando se trata de escolher (se é preciso distinguir em qualquer setor), não é o fato de pertencer a uma classe, mas o mérito, que dá acesso aos postos mais honrosos; inversamente, a pobreza não é razão para que alguém, sendo capaz de prestar serviços à cidade, seja impedido de fazê-lo pela obscuridade de sua condição.

Instituímos muitos entretenimentos para o alívio da mente fatigada; temos concursos, temos festas religiosas regulares ao longo de todo o ano, e nossas casas são arranjadas com bom gosto e elegância, e o deleite que isto nos traz todos os dias afasta de nós a tristeza.

Somos também superiores aos nossos adversários em nosso sistema de preparação para a guerra (...)

³⁸ No início de sua obra, que se pretende histórica no sentido mais tradicional de fidelidade à reprodução dos fatos, Tucídides se propõe a “reproduzir”, com a fidedignidade possível, os discursos ou relatos de outros que ele próprio testemunhou.

.....

Somos amantes da beleza sem extravagâncias e amantes da filosofia sem indolência. Usamos a riqueza mais como uma oportunidade para agir que como um motivo de vanglória; entre nós não há vergonha na pobreza, mas a maior vergonha é não fazer o possível para evitá-la. Ver-se-á em uma mesma pessoa ao mesmo tempo o interesse em atividades privadas e públicas, e em outros entre nós que dão atenção principalmente aos negócios não se verá falta de discernimento em assuntos políticos, pois olhamos o homem alheio às atividades públicas não como alguém que cuida apenas de seus próprios interesses, mas como um inútil. (...)

.....

Em suma, digo que nossa cidade, em seu conjunto, é a escola de toda a Hélade e que, segundo me parece, cada homem entre nós poderia, por sua personalidade própria, mostrar-se auto-suficiente nas mais variadas formas de atividade, com a maior elegância e naturalidade. E isto não é mero ufanismo inspirado pela ocasião, mas a verdade real, atestada pela força mesma de nossa cidade, adquirida em consequência dessas qualidades.(...) Já demos muitas provas de nosso poder, e certamente não faltam testemunhos disto; seremos portanto admirados não somente pelos homens de hoje mas também do futuro. Não necessitamos de um Homero para cantar nossas glórias, nem de qualquer outro poeta cujos versos poderão talvez deleitar no momento, mas que verão a sua versão dos fatos desacreditada pela realidade. Compelimos todo o mar e toda a terra a dar passagem à nossa audácia, e em toda parte plantamos monumentos imorredouros dos males e dos bens que fizemos ³⁹.

Claro que o discurso de Péricles (ou de Tucídides) desvela não exatamente a realidade, mas a estrutura ideológica que sustenta essa realidade. Por exemplo, ao considerarmos a igualdade entre os cidadãos atenienses, não podemos esquecer que entre eles, alguns eram “mais iguais do que os outros”, como diria George Orwell. As mesmas famílias nobres sustentavam o poder. Contudo, as idéias sugeridas pelos discursos de Péricles podem ser extremamente bem aproveitadas se as considerarmos como imagens representativas da estrutura que sustenta o pensamento social, ou, em termos mais foucaultianos, como emblema de uma prática discursiva, desta forma oferecendo-se como um parâmetro singular para aferição dos temas e valores abordados pelas tragédias gregas, já que é exatamente em relação a essa ideologia que os tragediógrafos desenvolveram um sentido muito particular de transgressão e questionamento, como veremos adiante.

Diante de todas essas considerações acerca da sociedade grega é possível afirmar que a tragédia Ática era antes de tudo uma arte inserida em seu próprio tempo. Essas influências de natureza social e política que levantamos ao longo do texto não rasuram a dimensão estética

da tragédia, apenas situam essa dimensão em relação a uma realidade mais concreta. O fato de tirar proveito de toda a vida que a circunda, não faz da tragédia grega uma arte menor, pelo contrário, é impressionante a forma como se aproxima dessa realidade, adotando uma *mimesis* poética que não sugere nem cópia, nem sujeição, nem rejeição. Talvez não se possa encontrar uma palavra para traduzir esse processo criativo, mas não se pode esquecer que no aproveitamento da realidade pela tragédia, a consciência artística dos tragediógrafos se revela primorosa consciência crítica. O poeta, não sendo então um “deus-criador”, já que não tira de nada a sua arte, também não é um imitador, pois não se rende à realidade que o inspira, tampouco será um rebelde solitário, não dá as costas ao mundo ... Talvez um grande sábio, ou, como o parece considerar Aristóteles, um artífice inspirado, senão, como chamaríamos um poeta assim como Ésquilo, que num século de tantas guerras, aproveitando-se de sua arte, traveste Agamenão, o herói ancestral, como um de seus contemporâneos e, ao fazê-lo ponderar sobre o preço do sacrifício de sua própria filha Ifigênia em prol da Guerra de Tróia, tanto enleva os atenienses que estes, movidos pelo engenho do artista, são levados a reconhecer no mito uma reflexão comovente sobre o preço dos sacrifícios de suas próprias ou, por que não dizer, de todas as guerras... Só a grande arte é capaz de transitar entre o universal e o histórico, entre a estética e a ética, entre o mito e o *logos* com tanta sensibilidade e de maneira tão conscientemente sedutora.

³⁹ TUCÍDEDES, *op.cit.*: 99-102.

2. A tragédia em cena

2.1. A Grande Dionísia

A Grande Dionísia acontecia ao final de março, época que favorecia o comparecimento massivo ao festival, e isso por vários motivos, além, é claro, das condições climáticas sedutoras da primavera. Em primeiro lugar, a maior riqueza do solo grego, as oliveiras, eram colhidas em fevereiro e sua semeadura só acontecia em fins de maio. Sendo a Grande Dionísia um culto ao deus da fertilidade, participar, na folga das entressafras, dos rituais religiosos e prestigiar as competições era, sem dúvida, a melhor maneira de rogar pela fartura da próxima safra. Em outras palavras, unindo o útil ao agradável, o comparecimento ao festival significava a um tempo regozijo espiritual e entretenimento, mas, sobretudo, uma forma de prestigiar Dioniso – e estar em harmonia com o deus era o melhor garante de boas colheitas⁴⁰.

Também contribuindo para o espírito de euforia que parece caracterizar a Grande Dionísia, as eleições dos dez *stratêgoi* (comandantes militares escolhidos pelas tribos) realizavam-se logo após o festival, sempre que Atenas estivesse em guerra, situação bastante freqüente, pelo menos naquele século V a.C.. Assim, com as campanhas militares prestes a ocorrer entre abril e maio, o festival assumia uma importância política considerável, já que os cidadãos com interesses políticos aproveitavam-se da Grande Dionísia para fazer realçar sua imagem e seu poder, por exemplo, financiando os coros das competições, disso tentando tirar vantagem política. É significativo que em um dos discursos “reproduzidos” por Tucídides em sua *História da Guerra do Peloponeso*, Alcebiades evoque o fato de ter financiado vários coros das competições dramáticas como prova de sua devoção cívica à Atenas: “Embora os meus serviços à cidade, custeando coros ou de outra forma qualquer, tenham naturalmente provocado inveja nos meus concidadãos, aos olhos dos estrangeiros essas exhibições dão uma impressão de força; não é uma loucura o fato de um cidadão, à sua própria custa, ser útil não somente a si mesmo, mas também à cidade.”⁴¹

⁴⁰ Sobre a Grande Dionísia, além de informações esparças recolhidas de vários textos, considerações mais específicas encontram-se em TORRANO, 1995, GRENE, D. & LATTIMORE, R.(ed.) 1942: 5-6; LUCAS, D.W., 1962: 37-38; REHM, 1994: 12-19. Para informações detalhadas sobre as performances teatrais nos festivais, ARNOTT, *op.cit.*:1995.

⁴¹ TUCÍDEDES, *op.cit.*: 296

Não se pode esquecer que em Atenas o homem importa muito mais à sua sociedade enquanto participante das atividades públicas – a despeito da ideologia que dá o tom ao discurso de Péricles, inúmeras outras fontes demonstram que a noção de homem grego se define em relação à sua cidadania, à sua condição de “homem político”. Mais que um conceito ideológico, essa noção apresenta-se como uma premissa entre os gregos, um axioma que transparece em inúmeras peças. Isso significa que comparecer à Grande Dionísia era não somente uma devoção e um prazer, mas uma quase obrigação cívica.

O festival também coincidia com a abertura da estação de viagens marítimas, o que garantia a presença de muitos estrangeiros em seu público. A bem da verdade, essa possibilidade de participação em massa não se restringia unicamente à Grande Dionísia, mas era típica de muitos cultos dionisiacos, dos quais participavam homens, mulheres, crianças e até escravos. E embora se fale em interdição ao comparecimento das mulheres às encenações teatrais na Grande Dionísia, as evidências convergem para convencer-nos de que, não apenas os cultos dionisiacos, mas também os espetáculos dramáticos em seu louvor eram compartilhados por todos, sem exceção.

A controvérsia quanto ao comparecimento feminino aos espetáculos dramáticos surgiu de uma tradição que considera difícil (senão impossível) a presença de mulheres no público das competições trágicas, dado o seu limitado espaço na sociedade. Baseando-se em dois pressupostos, a nosso ver, sugestivos, porém não conclusivos, as argumentações que tentam evidenciar a proibição do comparecimento feminino às competições dramáticas alegam que numa sociedade dominada pelos homens, como era a sociedade grega, qualquer coisa que pareça um favorecimento ao sexo feminino está fora de cogitação. O segundo pressuposto diz respeito às encenações das peças: considerando-se que não havia “atrizes”, mas apenas “atores”, os papéis femininos nos dramas sendo representados por homens, infere-se que as mulheres estariam também excluídas das audiências dos espetáculos. Contra esses argumentos, considerando o caráter religioso da Grande Dionísia e, portanto, tendo por certo o fato de que os cultos dionisiacos permitiam a participação das mulheres, Rehm, baseando-se sobretudo no estudo de A.J. Podlecki, *Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens?* (1990), afirma em suas conclusões finais acerca do comparecimento feminino: “we can be

*fairly confident that there also were no restrictions on attending the performances*⁴². Simon Goldhill também participa dessa crença na possibilidade do comparecimento das mulheres às encenações das tragédias:

The festival, unlike theatre today, involved the majority of the city – even some women and children, notwithstanding the beliefs of ‘pious’ Victorian scholars, seem to have attended the tragedies and comedies.⁴³

Os discursos dos próprios gregos são muitas vezes confusos, ambíguos, lacunosos a respeito das mulheres. Observe-se um trecho de Tucídides, ainda em sua *História da Guerra do Peloponeso*, quando se refere a um rito fúnebre organizado às expensas do Estado para honrar os primeiros cidadãos vitimados por aquela guerra. Pelas palavras de Tucídides, parece claro que referências generalizadoras do tipo “todos podem participar” e “o povo”, excluem o sexo feminino. Diz o historiador:

Todos os que desejam, cidadãos ou estrangeiros, podem participar da procissão fúnebre, e as mulheres das famílias dos defuntos também comparecem e fazem lamentações; os ataúdes são postos no mausoléu oficial, situado no subúrbio mais belo da cidade (...) Após o enterro dos restos mortais, um cidadão escolhido pela cidade, considerado o mais qualificado em termos de inteligência e tido na mais alta estima pública, pronuncia um elogio adequado em honra dos defuntos. Depois disso, o povo se retira.⁴⁴

Infer-se desse discurso que se não houver referência explícita à participação feminina, como no caso das “mulheres das famílias dos defuntos”, estas não estão incluídas no grande público. Mas as coisas não são assim tão simples. Há várias evidências fornecidas pelos escritos dos gregos que recomendam silêncio sobre a mulher. Vejamos como o próprio Péricles, no encerramento de seu discurso anteriormente citado, refere-se a essa interdição a comentários sobre o universo feminino:

Se tenho de falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos

⁴² REHM, *op.cit.*: 16

⁴³ GOLDHILL, 1994:76.

⁴⁴ TUCÍDEDES, *op. cit.*: 96-7

mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande será também a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos.⁴⁵

Na contramão das assertivas que recomendam o silêncio sobre o feminino, “*tragedy flaunts its heroines on stage, in the public eye, boldly speaking out*”⁴⁶. Nessa linha de pensamento, julgamos interessante tecer algumas considerações derivadas de nossas próprias leituras. Acreditamos que a constante preocupação dos tragediógrafos com a modelagem cuidadosa do universo da mulher, insuflando nos discursos das personagens femininas um tom apelativo à constatação de sua oprimida situação existencial e social apenas faz sentido, principalmente em uma sociedade tão preocupada com questões retóricas, quando se considera que o público-alvo dessas falas dramáticas inclui mulheres. São inúmeras as evidências nesse sentido, mas umas poucas serão suficientes para justificar nossa hipótese. Que falem as próprias mulheres. Ouçamos, primeiramente, um dos mais conhecidos discursos do universo trágico feminino – as lamentações de Medéia, na tragédia do mesmo nome, de Eurípedes:

MEDÉIA:

Das criaturas todas que têm vida e pensam,
somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.
De início, temos de comprar por alto preço
o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo
- mal ainda mais doloroso que o primeiro.
Mas o maior dilema é se ele será mau
ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,
deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo).
Depois, entrando em novas leis e novos hábitos,
temos de adivinhar para poder saber,
sem termos aprendido em casa, como havemos
de conviver com aquele que partilhará
o nosso leito. Se somos bem-sucedidas
em nosso intento e ele aceita a convivência
sem carregar o novo jugo a contragosto,
então nossa existência causa até inveja;
se não, será melhor morrer. Quando um marido
se cansa da vida do lar, ele se afasta
para esquecer o tédio de seu coração

⁴⁵ *Ib.*, *id.*, *op. cit.*:102

⁴⁶ GOLDHILL, 1994: 113

e busca amigos ou alguém de sua idade;
 nós, todavia, é numa criatura só
 que temos de fixar os olhos. Inda dizem
 que a casa é nossa vida, livre de perigos,
 enquanto eles guerreiam. Tola afirmação!
 Melhor seria estar três vezes em combates,
 com escudo e tudo, que parir uma só vez! ⁴⁷

Que sentido teria para os tragediógrafos abordarem problemas tão especificamente femininos, dando voz às mulheres na tragédia de maneira tão cuidadosa, se o público fosse apenas masculino? Observe-se, agora, um discurso de Djanira, na tragédia *As Traquínias*, de Sófocles. Ao falar do contraste entre a infância tranqüila e os pesadelos da vida de casada, Djanira não apenas aborda uma questão tipicamente feminina, mas encerra a fala com um fecho que parece solicitar ao público feminino presente uma confirmação das suas verdades:

Deianeira:

I see you know the cause of my distress;
 You cannot know - and pray you may never know
 How deep it eats into my heart. Young things
 Grow in their own place, sheltered from the sun,
 Sheltered from rain, from wind - a pleasant life,
 Untroubled. But when she that was a maid
 Must take the name of wife, she takes a burden
 Of nightmare terrors, suffering for husband or children.
**Any woman who has known this, will know
 What kind of thing I suffer.** ⁴⁸

Finalmente, o relato de Tecmessa, (na peça *Ajax*, de Sófocles), também para o Coro, lamentando o ocorrido com Ajax, traz consigo uma pequena queixa, que nos parece uma estratégia (eficaz) do tragediógrafo para atrair a adesão do público feminino. Vejamos em suas próprias palavras:

Tecmessa:

You shall hear all that happened,
 As if you saw it.

⁴⁷ EURÍPEDES, *Medéia*. Trad. Mário da Gama Kury, 1991: 28

⁴⁸ SÓFOCLES, *Women of Trachis*, Trad. E.F. Watling, 1953: 124, grifo nosso

At the turn of midnight,
 The last lamp put out, Ajax arose,
 Took up a two-edged sword, and started away
 On some blind impulse. I called out to him,
 ‘What is the matter, Ajax? There has been no trumpet
 Or message for you; what are you going to do?
 The camp’s asleep.’ ‘Woman’, he answered shortly,
‘Women should be seen, not heard.’ – the same old, old story!
I kept obedient silence, and out he went, alone.⁴⁹

Numa narrativa em *flash-back*, quando a ação da peça já deu provas mais que suficientes da “cegueira” ou da “loucura” de Ajax, a tentativa de Tecmessa de impedir a “tragédia” é representada de forma a realçar uma atitude afirmativa da razão, da ponderação, da prudência feminina, em oposição ao descomedimento do grande guerreiro. Essa inversão nos parece significativa e nos permite perguntar: não seria esse cuidado em atrelar a uma personagem feminina tais virtudes uma estratégia retórica? Sobretudo porque o trecho vai além da demonstração dessas qualidades para sugerir o preconceito contra as mulheres – “*Women should be seen, not heard*” – culminando com um leve tom de crítica, tudo muito apelativo à simpatia de um público feminino – “*The same old, old story!*”.

Seja como for, o público que comparecia às tragédias não era pequeno, estimando-se que algo em torno de doze a quatorze mil pessoas assistissem aos espetáculos. Se considerarmos que as decisões políticas mais importantes congregavam nas grandes Assembléias um número próximo a seis mil cidadãos, parece também razoável pensar que entre os doze mil espectadores da tragédia houvesse, sim, lugar para mulheres e escravos.

Se o número dos espectadores parece alto, também surpreende o número de artistas e *performers* – estima-se que aproximadamente mil e duzentas pessoas trabalhassem para o sucesso dos espetáculos da Grande Dionísia. A esse número acrescentemos os que se ocultam por trás dos cenários e poderemos ter uma idéia da movimentação causada em Atenas pela Grande Dionísia e por suas competições dramáticas.⁵⁰

⁴⁹ SÓFOCLES. *Ajax*. Trad. E.F. Watling, *op.cit.*: 28, grifo nosso

⁵⁰ Não se sabe exatamente quando as entradas começaram a ser cobradas, nem qual o preço estipulado naquele tempo, embora alguns autores acreditem que durante parte do século V a audiência pagava 2 óbolos (um terço de um dracma) por lugar. Em algum momento posterior, teria sido instituído um fundo para subsidiar os ingressos para os mais pobres. A esse respeito ver LUCAS, D.W., 1962:37 e REHM, 1994: 17.

Não é possível determinar com muita precisão a organização dos eventos na Grande Dionísia, mas ao que parece, o primeiro dia do festival era dedicado à preparação para a chegada da grande procissão sacrificial. Neste primeiro dia, acredita-se que também se realizasse o *proagôn* (o pré-concurso), quando os dramaturgos juntamente com os atores (sem máscaras e sem trajes específicos) montavam uma plataforma de madeira e ali ensaiavam as peças que iriam encenar em um dos dias seguintes, durante as competições. No segundo dia, a grande procissão dirigia-se ao templo de Dioniso, próximo ao teatro. Durante a procissão, homens e mulheres carregavam vasos e oferendas ritualísticas, os que vinham de outras localidades usavam túnicas vermelhas, os cidadãos carregavam peles, os coreutas (*chorêgoi*, cidadãos-produtores das peças a serem encenadas) desfilavam vestidos em túnicas deslumbrantes, marcando assim seu *status*, enquanto outros participantes carregavam falos (*phalloi*) em homenagem ao deus da fertilidade.

O terceiro dia tinha início com a purificação do teatro. Sacrificava-se um leitãozinho, cujo corpo era carregado pelo espaço destinado à encenação. Estes e outros ritos de purificação semelhantes eram procedimentos comuns antes de grandes reuniões, por exemplo, antecedendo as reuniões da Assembléia ou do Conselho.⁵¹ Purificado o teatro, antes das encenações, reforçando o espírito cívico e político do festival, exibia-se na *orchêstra* o tributo pago anualmente à Atenas pelos aliados da Liga de Delos. Não há dúvida de que essa demonstração pública da riqueza e do poderio daquela sociedade emprestava ao festival uma esplendorosa aura de magnificência, contagiando o público presente.

Também contribuindo para o sentimento cívico do festival, antes das apresentações das tragédias, todos os filhos rapazes dos atenienses mortos em combate nas batalhas daquele ano que houvessem atingido a idade permitida para se tornarem *hoplitas* desfilavam com suas novas armas e a eles eram concedidos lugares especiais no público. Finalmente, um arauto anunciava as honras que naquele ano o Estado concedia aos seus cidadãos e aos estrangeiros

⁵¹Embora esses e outros gestos ritualísticos sirvam para fomentar a construção de uma imagem ingênua do povo grego, deve-se considerar que as crenças em ritos de purificação ainda vigoram no cotidiano de nossa sociedade ocidental, e mais, em vários grupos étnicos ou religiosos, elas continuam a seguir os mesmos passos dos ritos sacrificiais “primitivos”. E ainda que no geral essas crenças em ritos de purificação tenham assumido formas mais “civilizadas”, portanto, mais facilmente aceitáveis de exteriorização, elegendo outros veículos que não os corpos das bestas – turibulos, incensos, orações, banhos, cores específicas, vestimentas, flores, etc, parece certo que essas questões de crença não são uma base segura para fundamentar uma generalizada visão do mundo antigo como povoado por “primitivos”.

que as tivessem merecido, encerrando-se as honrarias com a leitura dos nomes dos escravos que houvessem sido libertados no mesmo período.

Começam, então, no quarto dia, as competições trágicas. Neste e em cada um dos dois dias seguintes era apresentada uma tetralogia (três tragédias seguidas por uma peça satírica), sendo que cada tetralogia encenada era composta por apenas um dos três tragediógrafos participantes. As peças venciam por aclamação de um conselho de juizes escolhidos por sorteio pouco antes dos espetáculos – para não haver perigo de receberem propina. Depois das encenações, os juizes depositavam seu voto em uma urna da qual eram depois retirados e contados, até que a maioria prevista para proclamar a vitória em uma dada competição fosse atingida.

Sabe-se que, nos primeiros tempos do festival, o sétimo dia, ou seja, o último dia da Grande Dionísia, era reservado à encenação das comédias, cada uma escrita por um comediógrafo diferente. Contudo, em algum momento durante a Guerra do Peloponeso, o dia reservado às comédias parece ter sido eliminado e o número das produções cômicas teria sido reduzido a três. Considerando-se a escassez de recursos devida aos gastos com a guerra (tão detalhadamente relatada por Tucídides, inclusive as necessidades de fazerem escoar para a manutenção dos recursos bélicos os recursos do Estado), tudo indica que, optando pela encenação de uma comédia ao final de cada dia de encenações trágicas, seria possível reduzir as despesas do festival.

Como última evidência da cuidadosa organização da Grande Dionísia e do interesse do Estado em primar pela continuidade do festival, o seu encerramento era marcado pela realização de uma Assembléia para avaliar o evento e analisar a conduta dos seus organizadores, sendo todo o processo comandado pelo arconte responsável pelas festividades.

Deve-se ressaltar, por fim, que a Grande Dionísia não era a única ocasião em que se podia assistir a tragédias em Atenas, embora em todas as ocasiões as encenações estivessem associadas ao culto a Dioniso. Entre os outros festivais onde se encenavam tragédias destacam-se o festival de Lenaia (embora nesse evento a comédia fosse mais importante), além de vários outros festivais rurais. Fala-se também em produções menos formais, talvez até crescentes em importância à proporção em que aumentava a popularidade dos festivais mais tradicionais. É possível até que essa influência crescente tenha sido a responsável pelo retorno das tragédias para a área rural, do qual fala Rush Rehm em sua já mencionada hipótese acerca

da trajetória original da tragédia do campo, como proto-tragédias, à cidade, como arte acabada, e de volta ao campo, desta feita em seu estágio formal totalmente desenvolvido, através do que hoje chamaríamos de “*revivals*”.

Seria interessante observar que das 139 *demes* da Ática, sabe-se que cerca de 14 tinham teatros. No século IV a.C., Platão irá referir-se a “teatrófilos”, visitando essas *demes*, uma após a outra, durante os vários festivais de celebração a Dioniso. Sabe-se, por exemplo, que Sófocles foi até o Pireu para assistir a encenações das tragédias de Eurípedes. E mais, tanto Sófocles quanto Aristófanes, o comediógrafo, dirigiram *revivals* de suas peças em Eleusis ao final do século V a.C.⁵².

Essa ampla divulgação da arte dramática teve, certamente, efeitos contraditórios. Por um lado, de forma positiva, essa influência contribuiu para a valorização dos textos e, conseqüentemente, para a possibilidade de sobrevivência desse legado. Por outro lado, como contrapartida negativa, as *revivals* das peças acabavam por favorecer interpolações. No século IV a.C., as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes já haviam recebido tantas interpolações, que em 330 a.C., o político Licurgo aprovou uma lei estabelecendo uma cópia oficial das peças dos três grandes tragediógrafos e exigindo que todas as *revivals* patrocinadas pelo Estado se baseassem obrigatoriamente nesses originais.

Pelo exposto, é possível concluir que a organização cuidadosa da Grande Dionísia observava rigorosamente a promoção de alguns dos mais perseguidos ideais atenienses: a superioridade econômica do Estado, a democracia, a lealdade cívica e a consciência política dos cidadãos, a devoção religiosa, o gosto pelas artes. Contudo, embora peça primordial dessa poderosa máquina ideológica, a tragédia encontrará seus próprios meios de discutir questões que minam esses mesmos ideais. Não raro, somos levados a imaginar, a partir dos conflitos apresentados pelas tragédias, como se sentiam os gregos ao verem, diante dos seus olhos, por exemplo, que o seu enriquecimento se dava à custa da desgraça dos outros povos, como sugere o discurso de Djanira, em *As Traquinias*, de Sófocles, na cena em que pesarosa observa a chegada das escravas conquistadas por Hércules em sua última campanha; que a manutenção do poder era garantida mais pela retórica e pela força do que pelo mérito, como o demonstra Creonte na *Antígona*, também de Sófocles; que a justiça é uma instituição complexa e que até

⁵² Cf. REHM, *op.cit.*: 19.

o indefensável pode ser defendido, como a longa cadeia de crimes da casa de Atreu, que culmina com a absolvição de Orestes pelo voto de Atená na *Orestéia* de Ésquilo... Tudo isso a tragédia pode fazer – em parte, com o consentimento dos próprios ideais democráticos, que garantem aos poetas uma louvável liberdade de expressão, em parte, fazendo-se valer do potencial de crítica inerente ao próprio gênero. Sim, porque, se a ação trágica se define a partir da transgressão de limites impostos aos homens, essa transgressão é uma maneira efetiva de por em questão esses mesmos limites.

2.2. O teatro de Dioniso

Muito controversas são as discussões acerca do teatro de Dioniso. Talvez seja importante saber inicialmente que, embora alguns autores reconstituam com convicção imagens do antigo teatro onde eram encenadas as tragédias no século V a.C., outros relatos afirmam que não há ruínas arqueológicas desse teatro. As ruínas que se conhecem atualmente seriam na verdade de um teatro construído pelo menos quinhentos anos depois das encenações das famosas tragédias gregas do século V a.C. Desse século, as ruínas remanescentes seriam escassas, talvez adulteradas e isso dá margem a várias hipóteses, muitas delas, a nosso ver, dispensáveis.⁵³ Assim, já que pouco pode ser dito com convicção a esse respeito, optemos por um breve relato, detendo-nos apenas nas questões que aparentam ter influência mais direta sobre a encenação das tragédias e, portanto, sobre a leitura que se possa fazer dos seus textos.

As primeiras representações de ditirambos e tragédias ocorriam em um espaço chamado *orchêstra* (“lugar para dança”), localizado na parte central da *agora*. Sabe-se que a *agora* era o centro da *polis*, o lugar onde se realizavam as reuniões dos conselhos, os julgamentos, sendo também o local onde ficavam os edifícios públicos, os santuários, os pontos comerciais etc. Isso significa que, desde as suas origens, as encenações dramáticas parecem ter ocupado lugar de destaque na sociedade ateniense.

Embora se saiba pouco sobre a *orchêstra*, esse pouco talvez seja muito significativo para as nossas reflexões acerca da produção e da recepção das tragédias. Rush Rehm afirma que é possível inferir a partir das escassas evidências literárias e da ausência de ruínas que não havia um espaço teatral permanente na *agora*. A *orchêstra* parecia ser apenas o local em torno do qual as pessoas se reuniam para observar uma *performance*, área que necessitava

⁵³ Para constatar a polêmica, *cf.*, por exemplo, Mario da Gama KURY, em sua “Introdução” ao Volume IV da Coleção *A Tragédia Grega*, para quem o teatro de Dioniso “tinha capacidade para cerca de 30.000 espectadores, sentados em arquibancadas semicirculares escavadas na rocha das encostas da Acrópole de Atenas” (1996:9) e, desafiando essa afirmação, REHM, R., que diz textualmente o seguinte: “The current remains date from the first to the third centuries AD, some 500-700 years after Aeschylus’ *Oresteia*. (...) Remains dating from the original fifth-century theatre are scant and adulterated, leaving room for endless – and often reckless – hypothesizing” (1994: 32). D.W.LUCAS menciona que o teatro continha lugares para 14.000 pessoas, não sendo possível afirmar se havia espaço para espectadores que se dispusessem a assistir aos espetáculos de pé (1962: 37). Já Mello & SOUZA apresenta na página de rosto de sua tradução a três tragédias de Eurípedes uma planta bastante elaborada do teatro de Dioniso. Eudoro de SOUSA também fornece uma planta, mas, cauteloso como sempre se mostra o autor, cuida em afirmar que o desenho refere-se ao teatro de Epidauro (1966:59). ARNOTT (1995: 3) nos informa sobre as evidências e nos alerta para as conjecturas.

simplesmente ser grande o suficiente para comportar a dança do coro. Isso significa que esse espaço original não tinha forma fixa e ficava ao ar-livre, deixando todos expostos à luz do dia e às variações climáticas. Emprestando às pesquisas um caráter quase anedótico, há relatos sobre uma alta árvore na qual trepavam os espectadores mais astutos, que dali assistiam às tragédias sem pagar entradas. Há também testemunhos de que os membros da audiência, certamente os menos aventureiros, sentavam-se em bancos de madeira, com feições de arquibancadas. O desmoronamento dessa estrutura, em um certo ano, teria motivado a decisão de transferir as encenações da *ágora* para outro local, tendo sido escolhida uma área próxima ao precinto de Dioniso, do outro lado do Acrópole⁵⁴

O teatro de Dioniso surge assim ao pé de uma colina que se erguia próxima ao templo da divindade, formando um *théatron* natural, a encosta da colina oferecendo aos espectadores uma ampla visão (lembremo-nos que *théatron*, literalmente, significa “lugar pra ver”). Com o passar dos anos, essa encosta teria sido construída para atender as necessidades crescentes de acomodação confortável do público, mas os registros arqueológicos sugerem que esse espaço foi modificado várias vezes, o que frustra as possibilidades de conclusões sobre sua forma. Talvez seja interessante notar, contrariando nosso senso-comum, que não há quaisquer evidências de que a forma original da *orchêstra* ou do teatro de Dioniso fosse circular, assim como também não há indicações de que os gregos tivessem qualquer comprometimento, fosse visual, teatral ou ritual, com a imagem de um círculo *per se*. Ao que parece, a forma circular do teatro grego só teria se tornado padronizada muito mais tarde, sob a influência do teatro em Epidauro, construído ao final do século IV ou no início do século III. O que parece mais provável é que os gregos construíssem ou adaptassem seus teatros acomodando sua forma à topografia local.

Embora alguns blocos de pedra assemelhando-se a assentos e datando do século V a.C. tenham sido encontrados no teatro de Dioniso, é o próprio Aristófanes quem afirma que a maior parte do público sentava em bancos de madeira, o que nos leva a crer que, ainda no final do século V a.C., o teatro de Dioniso tinha um caráter de improvisação espacial. A constatação de que esse teatro, pelo menos em termos arquitetônicos, era concebido mais como “espaço” do que como “construção” assume uma importância considerável do ponto de vista dramático,

⁵⁴ Cf. REHM, *op.cit.*: 32

já que torna a ‘ação’, ou seja, o evento dramatizado, o centro das atenções, aquilo que mais interessa, o que, sob uma perspectiva teatral, legitima o acerto da focalização de Aristóteles.

Assim, imaginemos o teatro de Dioniso a partir do seu centro: a *orchêstra*, uma área grande, talvez irregular, mas protegida em sua parte posterior por uma espécie de painel de madeira com uma porta central. Esse painel, o *skené*, na verdade, o “cenário”, representava espacialidades as mais diversas, por exemplo, o palácio do *Agamemnon* de Ésquilo ou do *Édipo Rei* de Sófocles; o templo diante do qual se dramatiza a ação em *As Eumênides*, de Ésquilo; a casa pobre da Electra de Eurípedes; a tenda que abriga o enlouquecido Ajax, no *Ajax* de Sófocles, até mesmo a caverna na qual o Filoctetes de Sófocles amarga sua incessante dor. Coincidindo com a parede externa do *skené*, uma construção de madeira onde os atores trocavam de roupa e de máscaras sem serem vistos⁵⁵.

A entrada dos atores em cena poderia se dar tanto através dessa porta central que mencionamos, ou através das laterais dessa estrutura – os dois *eisodoi*, também chamados de *parodoi* ou caminhos laterais. Todas as tragédias remanescentes podem ser encenadas com essa estrutura básica. Como muito apropriadamente afirmou um certo crítico, o drama grego caracteriza-se por uma “estética da abstinência”, a imaginação do público sendo certamente a fonte mais rica de inspiração à qual recorrem os poetas.

A estrutura do *skené* era projetada de forma a sustentar o peso de atores na sua parte superior, uma área que se tornou conhecida como *theologeion* (“lugar onde os deuses falam”), já que era ali que comumente apareciam as divindades do drama. O acesso para o topo da estrutura se dava por meio de uma escada escondida no interior ou por trás do *skené*, sendo esse acesso possível também através do *mechanê*, uma espécie de guindaste que alçava os deuses no ar, daí, a conhecida expressão latina *deus-ex-machina* (o deus do *mechanê*, ou deus da máquina). Mais tarde, mas ainda no século V a.C., teria surgido o *ekkuklêma*, uma estrutura móvel, usada para expor na *orchêstra* cenas interiores, por exemplo, os corpos daqueles cujos momentos finais haviam sido apenas “ouvidos” pelos espectadores, por terem acontecido no interior do espaço representado pelo cenário. O *ekkuklêma* bem ilustra a importância da

⁵⁵ Nas palavras de Mello e SOUZA, em seu “Prefácio” a tragédias de Eurípedes, a “simplicidade da cena no teatro de Dionisos, constando apenas de alta muralha com três portas (...) em nada prejudicava o efeito majestoso do espetáculo, porquanto o assistente veria ali tão bem o palácio de Admeto, como a praça maior de Susa, ou os rochedos adustos da deserta região Cítia” (s.d.: 15) Para informações detalhadas a respeito da encenação das tragédias em relação ao teatro, às convenções e à recepção, cf. ARNOTT, 1995.

imaginação do público no estabelecimento das convenções teatrais dos gregos: ao fazer com que uma cena interior continue a ser compreendida como tal, mesmo quando exposta diante dos olhos do espectador em um espaço exterior aberto, ao ar-livre, o *ekkuklêma* não apenas apela à imaginação, mas subverte parâmetros básicos do nosso senso de percepção espacial.

Embora Aristóteles mencione no Capítulo IV da *Poética* que a pintura de cenários havia sido introduzida no universo trágico por Sófocles, não há nos textos das tragédias evidências de preocupações com essa inovação. Considerando essa passagem da *Poética* como legítima e não como uma interpolação tardia, o que já chegou a ser sugerido, parece certo que na estética da produção teatral do século V a.C., as pinturas de cenário tinham uma importância muito reduzida. Talvez por isso o próprio Aristóteles tenha categorizado o cenário como o último dos elementos constitutivos da tragédia.

Essas poucas referências ao teatro grego nos permitem estabelecer alguns pressupostos fundamentais à compreensão dos textos trágicos. A simplicidade do cenário ou a “estética da abstinência”, a noção flexível da oposição interior/exterior, a encenação à luz do dia (ainda quando a ação se passa numa madrugada, como, por exemplo, o início da *Orestéia* de Ésquilo), tudo isso reforça a necessidade de considerar a participação imaginativa do público como peça-chave na produção e na recepção das obras. Assim, manipulada como uma poderosa ferramenta pelo tragediógrafo, essa imaginação do público será instigada, de várias formas, sobretudo, pelas falas dos personagens. Isso concede às palavras uma importância fundamental e aos textos uma autonomia desafiadora em relação à dimensão cênica. Essa autonomia textual foi explicitada por Aristóteles, quando o filósofo reconhece que, independentemente da representação cênica, a tragédia pode manifestar seus efeitos apenas através da leitura. Contudo, pensamos que o reenquadramento das condições pragmáticas dessa arte trágica pode ajudar a esclarecer questões mal resolvidas do ponto de vista literário. Como o próprio Aristóteles se manterá constantemente atento à interrelação entre o polo produtor e o receptor, achamos válido reconstruir em linhas gerais as condições de produção e recepção do drama que inspira a *Poética*.

2. 3. A produção, as convenções teatrais e a recepção

2.3.1. A produção: um processo participativo

Ao contrário do que se imagina quando se lida com as tragédias gregas enquanto textos desvinculados de sua realidade mais concreta – o teatro – a produção das peças, antes de ser a representação fiel do trabalho original e solitário do dramaturgo, era algo altamente participativo, o que nos faz concluir que os textos que conhecemos, por mais “intocáveis” que possam parecer, devem ter servido apenas como ponto de partida para as encenações.

Abalando um pouco nossas crenças acerca dos objetos literários como relíquias sagradas, consideremos que as reflexões sobre o teatro de Dioniso deixam claro que no processo de escritura dos textos o poeta era constantemente obrigado a fazer incursões ao local das apresentações. Ou seja, parece razoável pensar que, pelo menos mentalmente, o tragediógrafo trabalhava no teatro e não em um gabinete, já que escrevia tragédias para serem encenadas e bem sucedidas em cena. Isso justifica a preocupação de Aristóteles em sugerir que o poeta deveria “reproduzir” por si mesmo os gestos dos personagens, recomendação, como veremos no capítulo seguinte, nem sempre bem compreendida pelos estudiosos da *Poética*.

Certamente, durante os ensaios, como acontece com todo *script* antes das primeiras montagens, vários ajustes deveriam se mostrar necessários a partir das relações entre o dramaturgo, o diretor e os atores. Sendo o tragediógrafo grego também diretor e muitas vezes ator em suas próprias peças, alguém poderia supor que as divergências entre essas instâncias eram minimizadas, mas o teatro grego tem características que certamente desafiam a aceitação de um texto original sem necessidade de retoques ou emendas, entre essas características, a presença obrigatória de um coro e a participação dos *chôregoi* no processo de produção.

O coro, um grupo de doze a quinze pessoas que compartilham a ação da peça, cantando, falando e dançando, é uma convenção que se por um lado amplia as possibilidades estéticas do drama, por outro multiplica as preocupações com a *performance*. Ou seja, além dos cuidados necessários no sentido de visualizar a ação do ponto de vista cênico, haverá ainda, no processo de montagem, preocupações em coordenar a lírica e as danças do coro entre si e em relação aos papéis dos atores.

Outra evidência da provável necessidade de retoque dos textos é, como dissemos, a participação efetiva dos *chôregoi* nos processos de produção. Parece certo que esses ricos cidadãos atenienses que financiavam as peças opinassem durante os ensaios, considerando-se que como “produtores”, a isso tinham direito. Embora não se possa aferir o grau de suas intervenções nas produções das peças, parece razoável supor que esses nobres cidadãos davam lá seus palpites nos textos, quando estes dessem mostras de ultrapassar suas projeções orçamentárias, ou, ao contrário, quando as produções parecessem menos dignas de seus ambiciosos projetos de autopromoção de imagem política.

Essas considerações ecoam em vários sentidos, além, é claro, de ampliarem nosso senso de transitividade entre a literatura e outros domínios. Por um lado, sugerem que embora o dramaturgo do século V a.C. tivesse uma autonomia extraordinária e, como já afirmamos, uma liberdade de expressão invejável, o seu trabalho estava sujeito a questões que se situam fora da esfera da criação poética, refletindo preocupações de ordem prática com a produção e a recepção. Isso significa que abordar os textos trágicos levando em conta essas dimensões é uma forma de espreitar por outros ângulos uma realidade nem sempre compreensível do ponto de vista literário. O fato é que essas dimensões têm implicações cruciais na estruturação da ação, na caracterização de personagens, enfim, em questões que se levantam no domínio mesmo dos textos escritos. Veremos como Aristóteles leva em conta a produção e a recepção da arte trágica. Contudo, a perspectiva teórica de sua abordagem o isenta de reflexões mais pragmáticas sobre a dimensão teatral. Com a finalidade de preencher possíveis lacunas que impeçam uma reflexão mais circunstanciada sobre os textos gregos, elegemos algumas das convenções do teatro grego que nos parecem significativas para a compreensão do processo de construção da ação e de caracterização de personagens: o coro, as máscaras, a linguagem, os figurinos e os objetos cênicos. As considerações sobre essas convenções deverão facilitar nossa compreensão da recepção – teatral e literária – das tragédias e, conseqüentemente, uma melhor avaliação dos pressupostos aristotélicos.

2.3.2 As convenções teatrais:

2.3.2.a. O coro:

Não é raro ver o coro estudado como um apêndice das tragédias. Isso quando ele não é de todo dispensado nas análises das ações das peças. Esse procedimento é consequência de um estiramento da já discutida tese aristotélica segundo a qual a tragédia seria um amadurecimento “evolutivo” do coro ditirâmico. Muito embora Aristóteles interrompa ele próprio esse processo evolutivo, dizendo que, “em determinado momento a tragédia se deteve, logo que atingiu sua forma natural”⁵⁶, portanto, quando combinou artisticamente a lírica do coro com os diálogos dos atores, os “evolucionistas”, forçando os limites da formulação aristotélica, vêem nos coros trágicos uma espécie de réstia daquele passado primitivo, quando a tragédia, melhor, quando suas representações ancestrais, eram apenas canto coral e dança. Daí, levando também em conta que a modernidade comumente ignora essa “estranha” convenção em seu fazer teatral, mesmo nas adaptações dos originais gregos, a tendência a considerar os diálogos como os legítimos representantes da arte dramática propriamente dita, aptos a configurar a ação – com mais ou menos autonomia, dependendo do estágio “evolutivo” em que se encontra a peça, sendo consideradas as mais “evoluídas” as tragédias que conseguiram se desvencilhar dos seus coros. Observe-se as palavras de D.W. Lucas a respeito da relação entre o coro e o “desenvolvimento” da tragédia:

In spite of the many effects derived from the chorus, to which Greek tragedy owes much of its distinctive character, it became, as time passed and drama developed in the direction of greater realism, an increasing burden to the poet. In a play which aspires to represent anything approaching ordinary life bevvies of virgins or bands of greybeards are at the best superfluous and at the worst an intractable nuisance. Young heroes and heroines may need confidants, but not fifteen of them, and whether they speak or are silent the sharing of secrets among so many becomes irritatingly improbable once we leave the remote, unrealistic plane of the older tragedy.⁵⁷

⁵⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. Eudoro de Souza, *op.cit.*: 72

⁵⁷ LUCAS, D.W., 1952:47

Um fato quase anedótico, mas que diz muito acerca dos perigos dessa concepção “evolutiva” da história da tragédia, causou graves transtornos aos classicistas. Não foram poucos os renomados estudiosos que até meados do século afirmavam com convicção que a peça *As Suplicantes*, de Ésquilo, era, entre suas tragédias remanescentes, a mais antiga, tendo em vista que nesta obra, o coro, como diz, por exemplo, Jaeger em sua *Paidéia*, parece ser um fim em si mesmo, exprimindo, não uma ação dramática, mas pura emoção lírica, carecendo de um locutor que será essencial ao desenvolvimento da tragédia⁵⁸. O que era inicialmente uma hipótese derivada da noção “evolutiva” da arte trágica a partir dos coros ditirâmicos foi aos poucos sendo engessada até se tornar fato incontestável, comodamente amparado por estudos de métrica, de dicção, de idéias, de estrutura e de técnica dramática – inumeráveis estudos cujos resultados convergiam para demonstrar que *As Suplicantes* era realmente um prólogo primitivo em relação às outras seis peças remanescentes da obra de Ésquilo, uma espécie de “proto-tragédia”, se preferirmos. Tudo parecia encaixar-se nessa teoria evolucionista, até que surge um fragmento, publicado em 1951, a Parte XX do *Oxyrhynchus Papyri*, com evidências contrárias à crença no “primitivismo” da mencionada peça de Ésquilo⁵⁹. O fragmento, apesar de oferecer uma prova apenas indireta, já que não fornece data, revela que Ésquilo ganhou o primeiro prêmio no festival anual com *As Suplicantes* no ano em que Sófocles fora agraciado com o segundo prêmio. Sabendo-se através de outras fontes que com sua primeira produção, em 468 a.C., Sófocles ganhara o primeiro prêmio, *As Suplicantes* só poderia ter sido apresentada depois desse ano. Essa constatação inviabiliza a hipótese de ser a peça uma produção primitiva, imatura, do tragediógrafo, pertencendo, ao contrário, ao período dos últimos quinze anos da vida de Ésquilo, quando este era já um tragediógrafo aclamado e reconhecido por sua habilidade artística. O problema é que para elevar *As Suplicantes* a um patamar mais compatível com sua condição, não de proto-tragédia, mas de tragédia “evoluída”, todos os ensaios críticos e os estudos teóricos acerca de sua produção original precisariam ser submetidos à revisão e o reconhecimento dessa necessidade de rever, ao que parece, não apenas o quadro específico da obra do poeta, mas sobretudo os fundamentos mesmos dos estudos clássicos, deve ter provocado em muitos *scholars* o desejo de descartar o incômodo fragmento.

⁵⁸ JAEGER, 1995:296.

É certo que há peças que dão mais peso aos diálogos dramáticos do que ao coro. O fato de ser essa tendência mais facilmente observável em Eurípedes, o mais jovem dos três tragediógrafos, portanto, aquele cuja produção é, em conjunto, a mais tardia, parece ter sido outro fator de favorecimento dessas convicções em relação ao coro como um apêndice que o tempo foi pouco a pouco extirpando da tragédia, num processo cronologicamente evolutivo, sem contradições.

O próprio Aristóteles afirma que na maioria dos poetas os cantos corais “pouco pertencem à tragédia em que se encontram”, ou seja, pouco interferem na progressão da ação do ponto de vista da interação dialógica com os atores. Para o filósofo, o coro deveria sempre ser “considerado como um dos atores”, integrado no conjunto e participante da ação, “à maneira de Sófocles, não à de Eurípedes”.⁶⁰ Contudo, para nós parece claro que, apesar de considerar que Eurípedes e outros poetas não aproveitam o coro como agente dramático, para Aristóteles isso seria uma característica (ou melhor, uma falha) no estilo de composição desses tragediógrafos, não uma decorrência de um processo “evolutivo” que progride no sentido da extirpação do coro. Se assim fosse, seria estúpido que décadas mais tarde, provavelmente quando os coros já tivessem sido banidos dos palcos trágicos ou tivessem se tornado um “estorvo” para os poetas (como pretende D.W.Lucas), Aristóteles recomendasse, como realmente o faz, a utilização efetiva desse recurso dramático na construção de uma tragédia ideal. É mesmo uma pena que todas as tragédias produzidas depois de Eurípedes se tenham extraviado.

Seria hora de começar a justificar nossa insistência em colocar a tragédia em cena para pensar o literário dos textos. Parece razoável refletir que mesmo nas tragédias em que os coros, do ponto de vista literário, aparentam ter um papel reduzido no desenvolvimento da ação por intervir pouco no diálogo dramático, podendo, portanto, ser “esquecido” pelos críticos, considerado em uma perspectiva teatral esse coro ainda está lá, presente no palco – mascarado e trajado como manda o figurino, pronto a cantar e a dançar... Assim, se como diz Aristóteles, a tragédia é essencialmente “ação”, mesmo que o coro não tenha sido bem aproveitado em sua interação dialógica com os atores, sua presença no palco pode ter outras implicações valiosas para o desenvolvimento dessa ação, que precisa ser compreendida em

⁵⁹ Cf. JONES, 1962: 65

termos mais abrangentes. Nesse caso, a perspectiva teatral parece mesmo importante, já que, obrigando-nos a considerar a presença efetiva do coro na *orchêstra*, ainda quando os diálogos dramáticos pareçam tornar supérfluas suas intervenções líricas, a dimensão cênica da ação pode favorecer soluções menos reducionistas, mais coerentes com a reconhecida habilidade dos tragediógrafos e com a complexa tessitura das tragédias.

A primeira consideração a ser feita diz respeito à caracterização desse grupo de *performers*. Muito se fala a respeito do coro como representação de uma coletividade: já se disse que o coro representa o público, a cidade, os homens ou as mulheres comuns, a visão de mundo do século V a.C. em oposição ao *ethos* arcaico dos personagens míticos, uma espécie de *soundboard* para amplificar as emoções provocadas pela trama, espelhando ou espalhando o terror e a piedade em relação à audiência. Tudo isso é verdade. O coro realmente serve a todos esses propósitos. Mas sua função não se reduz a nenhum desses papéis, se assim fosse, talvez pudesse ser realmente descartado como elemento periférico na construção da ação nas tragédias gregas ⁶¹.

Na verdade, essa propensão a ver o coro como representação do coletivo tem a ver com a caracterização mínima de seus membros, que não chegam a ser *dramatis personae*, a eles apenas sendo atribuídos uns poucos traços definidores de personagem, tais como sexo, idade, origem ou profissão. Isso favorece a tendência a vê-los como grupo, por exemplo, o coro de marinheiros no *Ajax* de Sófocles, o coro de anciãos Argivos no *Agamenão* de Ésquilo, o coro de mulheres troianas reduzidas à escravidão depois da tomada de Tróia na *Hécuba*, de Eurípedes etc. Por serem minimamente caracterizados, os membros do coro facilmente dissolvem noções de identidade e assumem representações do coletivo, seja do ponto de vista da produção, por exemplo, representando efetivamente uma coletividade exigida pela trama da peça, seja influenciando o público no processo de recepção que se projeta para além da trama. Assim, no *Agamenão* de Ésquilo, o coro de anciãos Argivos, considerado como grupo, em relação à recepção anuncia valores muito apelativos à coletividade, tais como a obediência aos superiores, respeito às leis e às tradições. Do ponto de vista da produção, mais especificamente

⁶⁰ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 89

⁶¹ A bibliografia sobre o coro é vastíssima, sendo esse assunto quase obrigatório em todos os relatos com os quais nos deparamos sobre as tragédias gregas. Na impossibilidade de dar conta das discussões, desviamos-nos do rastreamento minucioso das polêmicas para tentar uma acomodação entre as questões mais discutidas e as

da construção da ação, esses anciãos estarão aptos, por exemplo, a revelar fatos passados importantes para a compreensão da peça (as causas da guerra de Tróia, o sacrifício de Ifigênia), fatos impossíveis de serem dramaticamente actualizados⁶² na ação em curso. Define-se assim uma importante função do coro para o desenvolvimento da trama: trazer para o palco informações que se situam fora do domínio espaço-temporal da peça, servindo de veículo para informar aquilo que seria necessário conhecer, mas que não poderia ser encenado.

Alguém poderia argumentar que essa função acima descrita bem poderia ser desempenhada por um mensageiro, um arauto ou uma serva, como acontece com certa frequência em várias tragédias. Mas há sutilezas nessa manobra de utilização do coro e não de personagens isolados, mensageiros ou servos, para suprir informações ao público: por exemplo, no mesmo *Agamenão*, de Ésquilo, a autoridade do grupo de honrados anciãos os transforma em veículo ideal para emprestar às versões dos mitos relatados uma aura de fidedignidade e nobreza que não se esboçaria se o relato fosse feito por um personagem de baixa estirpe. Neste caso, pode-se novamente colocar a tragédia em cena e imaginar que, ao contrário da apresentação humilde de um mensageiro ou de um servo, esse coro de anciãos deveria estar ricamente vestido ou até mesmo paramentado como os mais nobres gregos daquela sociedade, considerando-se que tanto os figurinos quanto os objetos cênicos utilizados nas produções não refletiam o passado ancestral dos mitos, mas eram inspirados pelos usos e costumes contemporâneos, como esclareceremos adiante. Por ora seria suficiente argumentar que a nobreza do coro, fortalecida, nesse caso, por sua dimensão de coletividade – um grupo de nobres cidadãos vestidos como tais, era um garante mais efetivo da aceitação dos relatos míticos que precisariam ser levados em conta no desenrolar da ação.

Considere-se, a esse respeito, que os relatos míticos eram reelaborados pelos tragediógrafos a cada obra, com implicações muitas vezes desviantes dos relatos da tradição, sobretudo da tradição homérica. Assim, por exemplo, o sacrifício de Ifigênia pelo pai é

conclusões que extraímos das leituras dos próprios textos trágicos, acreditando que a perspectiva teatral de nossa observação possa compensar de alguma forma a simplificação dos argumentos apresentados.

⁶² Em vários momentos do nosso texto, deparamo-nos com a necessidade de utilizar a palavra “atualização”, não no sentido restrito de temporalidade, de tornar atual, mas em um sentido mais amplo de realização no tempo, claro, mas também no espaço, no discurso, no palco, daí a opção pela grafia “actualização”, para marcar esse traço semântico mais compatível com a dimensão teatral. Embora saibamos ser essa opção inexistente em nossa língua, ela nos pareceu mais indicativa do sentido que procuramos exprimir e que se define bem na palavra inglesa “actualize”.

amplamente divergente nas várias obras em que aparece: em algumas é compreendido como uma desgraça necessária, um cumprimento a uma determinação divina da qual não seria possível escapar, o que ajuda a absolver Agamenão; em outras sugere a *hybris* do rei, que para não ver impedida a continuidade da viagem a Tróia, onde esperaria alcançar glória e fama, sacrifica a própria filha, havendo ainda outras versões diversamente nuançadas. Essa é apenas uma das muitas instâncias que demonstram o quanto é complexo o processo de construção da ação trágica e o quanto o coro pode estar implicado nesse processo, mesmo quando não diretamente envolvido nos “diálogos” com os atores.

Para se ter uma idéia das dificuldades com as quais nos deparamos ao tentar categorizar ou simplesmente descrever em linhas gerais o que poderíamos considerar como as funções do coro, observemos uma passagem da *Electra* de Eurípedes, onde os membros do coro, ao invés de atuarem como porta-vozes da tradição, garantes da aceitação da versão mítica construída pelo tragediógrafo, assumem, ao contrário, um papel radicalmente oposto. Depois de relatarem fatos incríveis que se seguiram à desgraça de Tiestes, decidem eles próprios pela extravagância do mito, afirmando não crerem nos tais acontecimentos extraordinários:

Então Júpiter alterou o rumo luminoso dos astros, a claridade do Sol, e a face pálida da Lua; Hélios alcançou as plagas do ocidente, com sua luz divinamente acesa; as nuvens peçadas de água foram para os lados da Ursa, e as planícies Amoníades, provadas pelo deus dos orvalhos e das chuvas, feneceram, queimadas! É o que diz a lenda... **Mas nós não cremos que Hélios tenha alterado a rota de seu carro de ouro para punir os homens, ou para intervir em suas vinganças recíprocas. Todavia essas narrativas impressionantes devem ser úteis aos mortais, para que os induzam a respeitar os deuses.**⁶³

Claro que essa rejeição do coro em relação ao mito que serve de *background* à ação não deixa de ser significativa para a construção dessa mesma ação. Em relação à crítica, esse desafio à tradição mítico-religiosa pode servir como um duplo sinal de alerta: por um lado, diz dos perigos de se tentar fixar com rigidez funções ou papéis passíveis de serem representados

⁶³ EURÍPEDES, *Electra*. Trad. Mello e Souza, 1970: 119, grifo nosso.

por essa flexível convenção do teatro grego; por outro lado, esse alheamento do coro rasura hipóteses fundamentadas em crenças na devoção dos gregos em relação à sua tradição mítica.

Como exemplo da flexibilidade na manipulação do coro como recurso dramático pelos tragediógrafos, deve-se dizer ainda que as suas intervenções que escapam aos limites espaço-temporais da ação efetivamente dramatizada na peça não se restringem exclusivamente ao passado, mas podem se referir ao presente (anunciando, por exemplo, situações concomitantes que exigiriam um *setting* representativo de outro espaço) ou mesmo se projetam para o futuro, como se observa nessa passagem da *Electra* de Sófocles, na qual um coro de mulheres profetiza os fatos que estão por acontecer com relação à vingança da morte de Agamemnon. Diz o Coro:

Se somos profetizas confiáveis
e nossa mente não quer enganar-nos,
há de a justiça pressentida vir
trazendo-nos a vitória ansiada
em suas mãos; ela virá vingar-nos
sem mais delongas. Volta-nos o ânimo
com a descrição do sonho transparente.
Teu pai, senhor dos gregos vencedores,
não está esquecido, e nos lembramos
da lâmina de bronze de dois gumes
que o golpeou insidiosamente
e lhe tirou a vida. Há de a vingança
vir com pesados, incontáveis pés
e numerosas mãos, dissimulada
em lúgubre cilada inevitável ⁶⁴

Para além da representação de papéis que se aproximam, por um motivo ou por outro, de aspectos relativos à coletividade, a caracterização dos membros do coro, ainda que restrita a traços minimamente definidores, possibilita sua interferência na ação de forma mais individualizada. Não raramente, o coro distingue-se de seu líder, o Corifeu, que assume nitidamente papel de agente, de personagem. Essa intervenção do Corifeu na ação se dá por várias vias, frequentemente relevantes à tessitura da trama, mesmo quando as palavras que

⁶⁴ SÓFOCLES. *Electra*. Trad. Mario da Gama Kury, 1996: 95-96.

exprime parecem um simples comentário que apenas referenda o óbvio, como acontece, por exemplo, na *Hécuba*, de Eurípedes:

CORIFEU:

Ah! Como são sempre infelizes os cativos!
Vencidos pela força, eles têm de aceitar
humilhações inumeráveis e terríveis! ⁶⁵

Pensando bem, esse comentário parece óbvio apenas aos olhos de uma crítica que se alheia ao contexto social da obra – para uma sociedade em que o escravagismo é o fator que possibilita o enriquecimento, essas palavras do Corifeu que acima se manifesta, líder de um coro de mulheres troianas transformadas em escravas pelos gregos após a Guerra contra Tróia, estão longe de referendar o óbvio, mas significam um apelo a uma visão de mundo radicalmente oposta a dos espectadores, inversão extremamente necessária à consecução do efeito trágico. Isso porque esta tragédia de Eurípedes trabalha no sentido de provocar efeito trágico, portanto, o *pathos*, a compaixão, em relação ao inimigo, e mais, em oposição a heróis gregos aclamados e queridos, como, por exemplo, Odisseu, que na peça será quase um algoz.

Não se pode perder de vista essa liberdade do poeta em relação ao aproveitamento dos mitos no processo de composição da ação nas tragédias. Odisseu, por exemplo, apesar do tratamento empático que lhe conferiu Homero, assume traços de caracterização bastante negativos no *Filoctetes* de Sófocles, sendo restabelecida a sua reputação pelo mesmo poeta, que o dignifica moralmente em *Ajax*. Em *As Troianas*, de Eurípedes, como afirmamos, Odisseu mais parece um algoz, utilizando-se de sua astúcia verbal para convencer os gregos a sacrificar o filho pequeno de Heitor, arremessando-o do alto das torres de Tróia em oferenda a Aquiles. Essa liberdade no processo de recriação dos mitos põe em questão certas teorias que enfatizam a submissão dos gregos aos deuses mitológicos. Os relatos divergentes ou conflitantes acerca do mesmo mito sugerem que a aceitação do *pantheon* divino estava longe de ser ponto pacífico. É claro que há uma dimensão religiosa no comportamento dos comuns dos gregos cuja profundidade não saberíamos aferir. Também é certo que a tragédia se beneficiou dessa aura numinosa que lhe emprestaram os deuses. Mas é a própria tragédia que

⁶⁵ EURÍPEDES. *Hécuba*. Trad. Mário da Gama Kury, 1996: 171.

nos põe em alerta contra crenças ingênuas baseadas na cega submissão dos gregos em relação à ordem divina. Antes de ser a consagração do mito, a tragédia parece ser a consagração do *logos*.

Do ponto de vista dramático, a liberdade no processo de recriação dos mitos requer uma manipulação habilidosa da recepção. No caso da tragédia *As Troianas* de Eurípedes, que acabamos de discutir, cabe ao poeta cuidar para que a adesão às troianas seja efetivamente conseguida. Nesse sentido, o comentário aparentemente secundário do Corifeu acerca da escravidão é parte de um grande projeto de construção de um universo retórico essencial ao desenrolar da ação.

Assim como podem atuar tangencialmente, construindo indiretamente o universo retórico no qual se insere a ação, o líder do coro também compartilha mais diretamente dos diálogos que consubstanciam a “ação” em seu sentido mais específico de “conflito dramático”. Vejamos dois momentos dessa participação do coro como agente dramático, ambos na *Medéia*, de Eurípedes. Em uma das suas intervenções no diálogo dramático, o Corifeu se dirige a Jasão, admoestando-o acerca de sua decisão em abandonar Medéia para casar-se com Creuza. Diz o coro:

Tuas palavras foram habilmente ditas,
Jason, e as enfeitaste bem, mas ousarei
contrariar a tua opinião; direi
que agiste mal abandonando esta mulher.⁶⁶

À primeira vista, a intercessão do Corifeu parece ter por finalidade apenas apaziguar o conflito entre os ex-amantes, agindo como advogado da desesperada mulher abandonada, mas essa pequena participação é potencialmente plena de significação. Em primeiro lugar, corrobora a impressão de que o discurso de Jasão baseia-se em uma retórica do vazio. Ao sugerir que Jasão estaria tentando defender o indefensável, as palavras do Corifeu ajudam a compor o caráter do personagem com traços de volubilidade e esperteza, patenteando, por contraste, a vitimização de Medéia, assim, contribuindo para fomentar adesão a esse personagem, antes que ela se entregue à sua vingança terrível, começando pelos assassinatos

⁶⁶ EURÍPEDES, *Medéia*. Trad. Mário da Gama Kury, 1996:40

de Creuza e de Creonte e culminando com a cena mais forte, a nosso ver, de todo o legado grego que examinamos: a matança de seus próprios filhos inocentes. Não é fácil analisar a complexa manipulação de adesão e distanciamento que se experimenta nessa obra de Eurípedes, mas é certo que o coro tem papel importante nesse processo e sua intervenção nesse e em outros episódios ajuda a evitar que Medéia seja percebida como monstro – apesar de suas monstruosas ações, somos capazes de distinguir nela o desespero do abandono, motivo maior do seu desvario. Ao tempo em que interfere diretamente no processo de construção do universo trágico, essa crítica do Corifeu ao discurso de Jasão nos parece extremamente significativa, já que atenta para a questão da manipulação da linguagem, tema amplamente discutido na Atenas do século V a.C., sobretudo pelos retóricos, pelos sofistas – e pelos tragediógrafos. Na verdade, esse olhar sobre o universo lingüístico em suas relações com o mundo é uma das linhas de força que contribuem para a grandiosidade das tragédias, como veremos adiante, e essa constatação será fundamental à hipótese que estamos propondo.

Pouco depois do episódio em que Jasão é advertido, tendo Medéia confidenciado ao coro seus planos de vingança, o Corifeu assume novamente papel de agente e, em nome do coro, tenta obstacular os planos sinistros. Diz o Corifeu:

Já que nos fazes estas confidências, quero,
ao mesmo tempo, dar-te um conselho profícuo
e tomar a defesa das humanas leis:
desiste de levar avante esses teus planos! ⁶⁷

O fato de Medéia ser resistente a esses conselhos acentua seu caráter passional e decidido, talhado de forma a demonstrar uma capacidade inamovível de ação, exemplo precioso (embora terrível) de “vontade” e de “livre-arbítrio” na composição de um personagem. A isso voltaremos adiante. Por ora, consideremos apenas que nos arranjos trágicos, quando a *hybris* e o *pathos*, respectivamente, motivadores de distanciamento e de adesão, precisam ser bem dosados, o coro aparece como uma ferramenta valiosa. Suas intervenções indicam com freqüência o caminho das respostas emocionais dos espectadores. Isso nos conduz a uma última constatação acerca desse grupo de *performers*, constatação que

⁶⁷ *Ibid. ib.*, p. 51.

pode fornecer um parâmetro importante para discussões acerca da construção da ação trágica: trata-se de sua identidade genérica.

Embora tenhamos afirmado que os membros do coro são minimamente caracterizados, o que facilita a relação com as representações de coletividade, esses traços mínimos de caracterização são absolutamente essenciais à sua inserção na trama. Talvez isso tenha ficado evidente quando analisamos o coro de anciãos Argivos no *Agamenão* de Ésquilo, cuja estirpe assegura dignidade e fidedignidade aos seus discursos. Mas a identidade genérica é um traço na caracterização dos membros do coro que não pode passar despercebido neste estudo, sobretudo quando se considera o jogo entre *hybris* e *pathos* com vistas à adesão ou ao distanciamento da recepção.

Observa-se, sem dificuldades, que não há coro mistos, formados a um tempo por homens e mulheres, pelo menos não nas tragédias que nos foram legadas. Isso nos levou a verificar com mais cuidado essa questão, tendo sido possível identificar um certo padrão de repetição entre as relações envolvendo a identidade genérica do coro e o caráter privado ou público dos conflitos nas tragédias. Notamos que, via-de-regra, são masculinos os coros das peças onde os conflitos tocam com mais ênfase as questões de ordem pública. Ao contrário, são femininos os coros onde os conflitos pendem mais fortemente para o âmbito dos problemas existenciais, privados. Assim, por exemplo, são femininos os coros de *Medéia*, de *Electra* e de *Hipólito* de Eurípedes, tragédias que acentuam a dinâmica das interações pessoais sob uma ótica mais restrita do indivíduo. Já *Édipo Rei*, *Antígona*, *Ajax* e *Filoctetes* de Sófocles contam com coros masculinos para reforçar as implicações da ordem pública em relação aos conflitos que dramatizam.

Insistindo nas diversas possibilidades de utilização do coro pelo tragediógrafo como recurso dramático, direta ou indiretamente implicado no processo de construção da ação, vale a pena ponderar também sobre a identidade genérica do coro em sua relação com o sexo do agente trágico. Por exemplo, faz sentido dramático que Medéia, Fedra, Hécuba e algumas outras mulheres trágicas tenham a mão um coro empático de mulheres. Também não parece ser por acaso que *Édipo Rei*, *Filoctetes* e *Ajax* têm suas ações trágicas acompanhadas mais de perto por um grupo de homens. No trecho acima citado de autoria de D.W. Lucas há referências ao coro como um grupo de “*supporters*”, confidentes, dos “jovens heróis e

heroínas”⁶⁸. Embora D. W. Lucas não faça referência à questão de gênero em relação aos membros do coro, parece razoável supor que um grupo de “*supporters*” do mesmo sexo pode com mais facilidade compreender os problemas do personagem trágico, colocando-se a seu lado nos momentos de crise, aconselhando-o com maior conhecimento de causa acerca de questões que direta ou indiretamente digam respeito aos seus papéis sexuais, enfim, exercitando algo muito próximo à solidariedade, favorecendo a empatia. Essa relação de identidade a partir de parâmetros da sexualidade não parece estranha se considerarmos as nítidas fronteiras entre os sexos na sociedade ateniense daquele século. Isso significa que o personagem trágico tem respaldo, pelo menos até o ponto em que sua ação trágica o afasta definitivamente dos seus “conselheiros”.

Por outro lado, essa coincidência de papéis sexuais pode ser abordada por um ângulo diametralmente oposto ao da identidade: a relação de semelhança revela, por contraste, a diferença entre o personagem trágico e seus pares do mesmo sexo. Por exemplo, sendo descomedido, a *hybris* do personagem trágico seria realçada em oposição ao equilíbrio, à sensatez demonstrada pelos membros do coro. Da mesma forma, excessos de paixão, de luxúria, de coragem, definem personagens trágicos femininos em relação aos quais o coro que os acompanham se torna um evidente padrão de comparação a partir do qual o excesso é explicitado. Sendo o coro comumente exemplo ativo de razão e comedimento, sua aproximação ao personagem trágico faz deste um solitário – há entre ele e o coro um evidente descompasso a impedir qualquer entendimento capaz de suspender o trágico. Essa percepção nos parece fundamental para discernir no agente trágico dos gregos a figura de uma espécie de *pharmakós*, alguém que o poeta sacrifica para enquadrar racionalmente o trágico.

Muito mais poderia ser dito a respeito do coro, mas estender essa discussão extrapolaria os nossos propósitos. Bastaria por ora ter em mente que, considerado em termos teatrais, esse grupo de *performers* é uma espécie de matéria bruta a ser moldada pelo tragediógrafo a partir dos ditames da própria trama, não sendo possível atribuir-lhe *a priori* qualquer função específica, inflexível, estereotipada. Isso porque o coro se metamorfoseia ao longo das peças, assumindo papéis que se situam ora ao lado da produção ora ao lado da recepção, ora agindo como indivíduos, ora representando coletividades, denunciando

⁶⁸ LUCAS, D.W. , 1952: 42-48.

estratégias de manipulação artística que se projetam em direção a várias dimensões: estética, ética, social, política, histórica, mitológica. Melhor seria, então, pensar no coro como um recurso flexível, uma estratégia dramática capaz de facilitar uma série de influências não lineares, agente individual ou representação do coletivo, mais ou menos diretamente participante da ação, mas sempre nela implicado, pronto a escapar dos limites espaço-temporais das narrativas dramáticas, de qualquer forma, sempre merecedor de atenção nas análises da construção formal das tragédias em que aparecem.

2.3.2.b. As máscaras:

É quase impossível referir-se à arte trágica dos gregos sem mencionar o uso de máscaras: tanto os atores quanto os membros dos coros das tragédias as usavam. Também usavam máscaras os *performers* das comédias e das sátiras. Como disse um certo estudioso, no teatro grego, “*to wear a mask was to act a part, and the idea that it was even possible to act a part or to perform a play without wearing a mask was one which never occurred*”.⁶⁹ Talvez por ser uma obviedade Aristóteles não tenha falado de máscaras em suas considerações sobre a tragédia.

Mais uma vez legitima-se a validade de se colocar a tragédia em cena. Quaisquer que fossem as implicações psicológicas, culturais, rituais ou mesmo metafísicas que as máscaras pudessem exercer sobre os gregos, a única certeza que se tem é que o seu uso era, antes de tudo, uma convenção teatral. Lembramos que os cinquenta membros dos coros de ditirambos não eram mascarados, fato que rasura as hipóteses que atribuem o uso das máscaras à influência religiosa. Isso significa que, em se considerando efetivamente a tese aristotélica sobre a origem da tragédia a partir da arte ditirâmbica, é preciso aceitar que as máscaras foram adotadas já depois do desligamento dos ditirambos.⁷⁰

Informações esparsas sobre o uso das máscaras nas tragédias também sugerem uma espécie de evolução, não sendo possível, entretanto, aferir a validade desses comentários. Ao que parece, Téspis lambuzava as faces dos atores com folhas de vinha ou chumbo branco, o cosmético da época, tendo depois introduzido máscaras de linho em suas peças. Outras fontes sugerem que o dramaturgo Coérilo teria aperfeiçoado a máscara, Frínico teria sido responsável pela introdução de máscaras de mulheres e, assim, pela inserção de personagens femininas e Ésquilo teria feito usos peculiares de máscaras aterrorizantes e altamente coloridas.

⁶⁹ *Apud* REHM, 1994: 40

⁷⁰ A relação entre o teatro trágico e as máscaras é tema quase obrigatório em todos os relatos sobre a tragédia grega, aparecendo com frequência, não apenas em estudos mais específicos, mas também nas introduções dos tradutores, em prefácios e notas aos textos gregos, sendo que, usualmente, os autores ou veiculam idéias derivadas da associação entre as máscaras e o espírito mítico-religioso da tragédia, como por exemplo, LESKY, 1976:48-50, ou invocam as máscaras como evidência da impossibilidade de atuações “realistas” nos palcos trágicos, como sugere, por exemplo, D.W.LUCAS, 1962: 41, mas também John JONES, que formulará proposições teóricas baseadas nessa “evidência”. Não são poucos os relatos que associam as duas vertentes para falar das máscaras trágicas. Tentamos uma perspectiva mais performática baseando-nos em nossas próprias

Seria interessante observar que os gregos empregavam a mesma palavra *prosôpon* com o sentido literal de “em direção ao olho”, para significar ao mesmo tempo “face”, “máscara” e “personagem dramático”. Essa convergência de significados a partir de uma única palavra parece mais compreensível quando consideramos que o grego antigo identificava o ser humano metonimicamente com a cabeça ou com os olhos. Nas tragédias, deparamo-nos algumas vezes com notas explicativas dos tradutores sobre a expressão “querida cabeça” no sentido de “minha querida”, ou “minha amada”. Assim também a expressão “olho de (alguma coisa)” corresponderia, numa tradução menos literal, “coração”, ou “chama interior”. Esse emaranhado de significados (cabeça, máscara, olho, personagem dramática) é aproveitado dramaticamente por Sófocles em *Édipo-Rei* na representação da cegueira do protagonista. Quando Édipo reaparece em cena com uma máscara que mostra seus olhos arrancados, ele traz consigo uma representação a um tempo concreta e metafórica da sua cegueira física e da cegueira simbólica que caracteriza o personagem, um homem cego à sua própria identidade.

Em *As Bacantes*, Eurípedes também estabelece uma conexão simbólica entre máscara e personagem. A cabeça de Penteu que Agave exhibe na ponta do tirso como se fosse um glorioso troféu é representada pela máscara do ator. Combina-se assim a imagem do personagem com uma referência auto-consciente ao teatro, o que demonstra, mais uma vez, a habilidade dos tragediógrafos em explorar os recursos teatrais com vistas à opacidade da significação auto-reflexiva. Nesse caso, a máscara representativa da cabeça de Penteu, associando a ilusão dramática ao desfecho trágico, emerge como um poderoso signo catalizador de significados, materialização emblemática do cumprimento das ameaças repetidamente prenunciadas ao longo de toda a peça: símbolo da vingança terrível e também da vitória do deus ultrajado.

As Bacantes de Eurípedes fornece-nos ainda outro exemplo valioso do potencial significativo das máscaras. Contra hipóteses que consideram a rigidez das máscaras gregas como evidência da superficialidade da caracterização dos personagens nas tragédias, podemos evocar a máscara do próprio Dioniso, que, segundo fontes diversas, era uma máscara sorridente. Argumentamos que o sorriso fixo de Dioniso, antes de constituir um índice de

superficialidade do personagem, representa, ao contrário, um poderoso instrumento de significação. Imaginemos o mesmo sorriso fixo no rosto do deus enquanto ele vivencia diferentes situações, por exemplo, ao testemunhar a devoção de suas bacas, quando o sorriso pode significar satisfação, consentimento, harmonia etc; ou, ao sentir-se humilhado em virtude do não-reconhecimento de sua condição divina por Penteu, quando o sorriso pode tanto sugerir calma, superioridade, aceitação de uma condição que sabe ser provisória, quanto ironia, sarcasmo, desdém, projetados por uma “mente” que já planeja vingança. Acreditamos que nem o despedaçamento (*sparagmos*) de Penteu é efetivo o suficiente para fixar o sentido do sorriso de Dioniso: ainda que a “vitória” do deus possa sugerir satisfação, sucesso, o caráter trágico dessa vitória autoriza a permanência do enigma do deus ridente. Isso basta para nos fazer crer que a convenção da atuação com máscaras, assim como a convenção do coro, é um expediente intensamente explorado pelo tragediógrafo para incitar a imaginação do público. O fato de ser esse público capaz de interpretar a face fixa representada pela máscara do ator de acordo com as diversas situações emocionais experienciadas pelo personagem, respondendo ao apelo do poeta, nos faz concordar com o que diz Rush Rehm: “*One of the great discoveries of Greek drama is that the imagination of the audience is the theatre’s greatest resource*”.⁷¹

Não se pode esquecer que a máscara tem, talvez até essencialmente, um caráter utilitarista, um papel prático: parece interessante vincular o uso de máscaras às dimensões colossais do teatro de Dioniso, que, em sendo amplo, aberto, certamente recomendava a ampliação da face do ator e a amplificação de sua voz, já que sem máscaras, os personagens dificilmente seriam vistos ou ouvidos com clareza por um público de quatorze mil pessoas, senão trinta mil, como o quer Mário Kury. As máscaras, que eram enormes, ao tempo em que favoreciam uma ampliação do rosto do personagem também amplificavam a voz do ator através de um mecanismo embutido no grande orifício de suas bocas gigantescas. Ou seja, as máscaras evitavam que o rosto humano desaparecesse num espaço tão amplo e transformava voz, ou, se preferirmos, o texto, no principal instrumento de veiculação de idéias. Isso significa que, ao invés de esconderem o ator, como muitos crêem, as máscaras funcionam como um mecanismo que projeta os personagens, amplificando seus rostos e suas palavras.

constantemente atentos à dimensão teatral implicada no fazer trágico dos gregos.

⁷¹ REHM, 1994: 41

Se por um lado essa convenção do uso de máscaras exclui totalmente a possibilidade de uma atuação “realista”, ou, de um “realismo psicológico” por meio das expressões faciais, por outro lado, contrariando algumas das crenças dos que insistem em realçar o caráter superficial dos personagens no teatro grego, as palavras nas tragédias exprimem tudo o que as máscaras não deixam seja revelado, por exemplo, as variações emocionais sentidas pelos personagens. Observe-se a esse respeito um pequeno trecho da tragédia *Hipólito* de Eurípedes:

HIPÓLITO [*para seu pai, após ter sido acusado de tentar seduzir Fedra, sua madrasta*]:

Fere-me o coração e traz-me aos olhos lágrimas
o pensamento de que te pareço mau
e me condenas como se eu de fato fosse!... ⁷²

Ou ainda esta instância em que o Coro de *Os Persas*, de Ésquilo, depois de muitos ais e gritos e gemidos provocados pela notícia acerca da derrubada de seus exércitos pelos gregos, enuncia:

O pranto afoga-nos entre lamentos! ⁷³

Perceba-se nos exemplos acima o caráter de descrição imagética dos versos, a efetividade das palavras nos fazendo lembrar a teorização de Austin sobre “*How to do things with words*”⁷⁴. É possível ainda aproveitar esses exemplos para refletir um pouco sobre o estilo de atuação nas tragédias. A antigüidade não legou muita coisa a esse respeito, mas Aristóteles oferece-nos uma preciosa contribuição, ao afirmar na *Poética* que, preocupados em fazer com que a multidão compreenda a representação, “entregam-se os atores a toda casta de movimentos, como fazem os maus flautistas, que rodopiam, querendo imitar o lançamento do disco, ou arrastam o Corifeu, quando representam a Cila”⁷⁵. É certo que esse exagero parece

⁷² EURÍPEDES, *Hipólito*. Trad. Mário da Gama Kury, 1995: 137, grifo nosso.

⁷³ ÉSQUILO, *Os Persas*. Trad. Mário da Gama Kury, 1996: 67

⁷⁴ AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

⁷⁵ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 102

ser um fenômeno tardio, já que, ainda segundo Aristóteles, o renomado ator da antiguidade, Menisco, cuja vida profissional tinha sido longa o suficiente para permitir que o mesmo atuasse para Ésquilo e para Eurípedes, criticava um jovem ator, Calípedes (que havia ganhado seu primeiro prêmio em 418 a.C.), por sua representação exageradamente “naturalista”, comparando os esforços de Calípedes aos de um macaco.⁷⁶

O *Íon* de Platão também poderia servir de parâmetro a uma reflexão mais cuidadosa sobre o estilo da representação no universo teatral dos gregos:

SÓCRATES: Vamos, respóndeme Ion, y no me ocultes nada de lo que te voy a preguntar. Cuando recitas, como conviene, ciertos versos heroicos, Y commueves el alma de los espectadores, ya cantando a Odiseo en el momento en que lanzándose al umbral de su palacio, se da a conocer a los amantes de Penélope y derrama a sus pies una multitud de flechas, o ya a pasaje conmovedor de Andrómaca, de Hécuba, o de Priamo, te dominas, o estás fora de ti mismo? Llena tu alma de entusiasmo, no te imaginas estar presente a las acciones que recitas, y que te encuentras en Itaca o delante de Troya, en una palabra, en el lugar mismo donde pasa la escena?

ION: La prueba que me pones a la vista es patente, Sócrates! Porque si he de hablarte con franqueza, te aseguro, que cuando declamo algún pasaje patético, mis ojos se llenan de lágrimas, y cuando recito algun trózo terrible o violento, se me erizan los cabellos y palpita mi corazon.⁷⁷

Este não parece ser um tipo de atuação compatível com um teatro tão insistentemente caracterizado como “artificial”, “convencional”, “não-realista”. Mencionamos com Arnott o investimento emocional que caracterizava os discursos e os debates públicos “encenados” pelos oradores gregos, dando a ver que a relação entre a retórica e o drama era uma via de mão dupla: ambos os domínios exploravam a emotividade e a “performatividade”. Voltaremos a falar das encenações adiante. Por ora seria suficiente ponderar que, para além da impossibilidade de aproveitamento de expressões faciais, independentemente de uma representação mais ou menos gestualizada, de mudanças mais ou menos efetivas nas caracterizações das vozes dos vários personagens representados por um só ator, o certo é que

⁷⁶ *Id., ibid.*, p. 102..

⁷⁷ PLATÃO, *op.cit.*: 98.

as palavras preenchem todos esses campos e a partir dos discursos, as emoções se configuram nas mentes dos espectadores.

John Jones, em sua obra *On Aristotle and Greek Tragedy* (1962), denuncia insistentemente que com muita facilidade os estudiosos da tragédia grega combatem o que consideram os absurdos do neo-classicismo apoiando-se em fundamentos românticos, para Jones, igualmente absurdos. Tentando rebater o que entende ser um engodo romântico, esse autor insiste, por vias diversas, que no universo trágico dos gregos nada há de idiossincrático ou pessoal, apenas representações do genérico e da tipificação. Isso quer dizer que, para Jones, ainda quando falam de seus problemas pessoais, os personagens trágicos falam não enquanto indivíduos, mas enquanto membros de suas “tribos” – de mulheres, de guerreiros etc, o que implica uma dimensão ética, mais que psicológica na caracterização dos personagens. As máscaras são evocadas por Jones para afirmar essa dimensão exteriorizada do *ethos*, segundo ele, desautorizando abordagens críticas fundamentadas em investidas psicologizantes dos personagens trágicos na literatura grega.

Veremos no capítulo seguinte como a construção teórica de Jones requer acomodações ao aproximar-se dos personagens das tragédias de Sófocles e Eurípedes. Mas ainda que suas leituras não fossem elas próprias significativas para pôr em questão suas projeções teóricas, que insistem em denunciar a impropriedade de interpretações de personagens gregos voltadas para a introspecção do ser, a máscara, convenção tomada por Jones como índice de superficialidade nos processos de caracterização, não parece servir a esse propósito. A estratégia de colocar a tragédia em cena nos permite afirmar que todo teatro, por mais “convencional” ou “estilizado” que seja, é compreendido por seu público como sendo “realista”. Voltaremos a essa questão adiante. Por ora basta pensarmos que, sendo ou não possível ou razoável atribuir aos personagens da tragédia grega uma dimensão psicológica mais ou menos individualizante ou introspectiva a partir de sua construção pelos poetas, de qualquer forma, os espectadores compreendem o universo dramático em função do seu próprio universo de referência, a partir da “vida real” e, portanto, de todas as questões existenciais do indivíduo, que os gregos, como todos os seres humanos, certamente experimentavam. Acreditamos que a despeito das convenções teatrais consideradas “não realistas”, a dimensão humana oculta pela máscara será sempre recuperada, senão construída pelo espectador.

2.3.2.c. A linguagem:

*Like a ballet without limbs to dance it,
Greek tragedy would cease if the mouth were to close.*

RUSH REHM

As máscaras remetem nossas considerações a um outro domínio do teatro grego: o domínio da linguagem. Não seria inoportuno resgatar nossa ênfase no papel da retórica e na centralidade dos debates orais na vida ateniense para afirmarmos que a tragédia grega também cultua o poder da palavra e os personagens trágicos, sejam tipos ou indivíduos, são, antes de qualquer outra coisa, excelentes oradores.

A influência dos sofistas na tessitura dos textos trágicos é um dos aspectos que não deve passar despercebido aos olhos dos estudiosos da tragédia Ática. Embora a hostilidade de Platão e Aristóteles em relação aos sofistas dificulte uma apreciação mais imparcial dessa controvertida classe de “professores” que circulava pelas ruas de Atenas no século das grandes tragédias, não se pode negar a influência revolucionária dos sofistas para legitimar o poder da palavra, experimentando esse poder na elaboração, no controle, na manipulação e na disseminação do conhecimento então disponível. Goldhill julga que, em parte, essa visão generalizadamente derogatória em relação aos sofistas procede do fato de cobrarem eles pelos seus “serviços”. Assim vejamos:

The sophists were travelling teachers, though many seem to have gravitated to Athens and stayed as foreigners in the city for some years. Their services were paid for, and could be bought by anyone with the fee. Although poets could be paid for their honorific poems, and doctors and craftsmen took money for their services, the sophists' fee-taking and general availability as teachers are regularly a source of complaint in contemporary writers, and Plato (...) stressed that Socrates took no payment. In part, the complaint may be conservative distaste for the process of money-making often expressed in a society with a strong hereditary aristocratic basis.⁷⁸

Mas não é apenas por comercializar o ensino que os sofistas são discriminados. Em sua forma mais tradicional, a educação é geralmente concebida como oferecendo exemplos de ordem e continuidade. Com os sofistas, diz ainda Goldhill:

⁷⁸ GOLDHILL, 1994:226

The teachers are no longer members of the community disseminating the cultural values of the community. They are outsiders. The basis of the relation between teacher and taught is, at first level, financial, rather than social. According to many sources, what was taught went under the same name as before – virtue, excellence – but it was a private lesson which separated its learners from the previous norms of social duty. The sophists were blamed for teaching young men to overthrow their values in religion, politics, argument. The relations between power and knowledge are disrupted by the selective, ill-controlled infusion of innovation. The conservative distaste for money-making by the sophists is also an expression of the fear and uncertainties of a period of rapid social change.⁷⁹

Não seria o nosso objetivo aprofundar reflexões sobre os sofistas, mas não podemos deixar de notar que, pelo menos em relação à linguagem, o seu interesse no *logos* fornece parâmetros essenciais para compreender a linguagem das tragédias, as tensões nos processos de significação e os deslocamentos de sentido observados nos textos trágicos.

Na “cidade das palavras”, para usarmos uma expressão de Goldhill em relação a Atenas, tanto os sofistas quanto os tragediógrafos irão ponderar sobre a linguagem em vários sentidos: opondo *logos* e *logos*, examinando o poder da palavra, sobretudo em relação à persuasão e ao logro, aferindo a relação entre a palavra e o mundo, experimentando o controle e a manipulação entre sentido e referência, promovendo o embate entre discursos igualmente retóricos, dessa forma, manipulando as certezas com relação às palavras e aos valores que estas exprimem, enfim, defrontando-se ousada e destemidamente com os limites, os poderes e com os perigos da palavra.

Claro que há diferenças significativas entre os sofistas e os tragediógrafos, tanto em termos de função social quanto em relação ao modo de apresentação de suas discussões. Por um lado, embora fornecendo um amplo espectro de informações em diversas áreas do conhecimento, uma ênfase especial era dirigida pelos sofistas para a formação de cidadãos para a arena política. E não apenas os jovens buscavam instruções junto aos sofistas com o intuito de melhorar sua *performance* na vida pública. São comuns em várias fontes, por exemplo, os flagrantes das relações entre Péricles e Anaxágoras ou entre Péricles e Protágoras.

Os tragediógrafos talvez não tivessem objetivos assim “subversivos” em relação à ordem social. Por um lado, a licença religiosa autorizava a transgressão. Por outro lado,

embora fizessem uso da liberdade que lhes era concedida por Dioniso para questionar, discutir, criticar, senão minar os valores fomentados por essa mesma ordem, esses poetas acabavam por encontrar caminhos conciliatórios para a finalização das tramas. O sacrifício dos heróis talvez seja a evidência mais convincente de que, a despeito das acusações à ordem social e institucional como favorecedoras do trágico nos destinos humanos, há sempre um *pharmakós* pronto a restaurar a ordem colocada sob suspeita. Isso talvez explique porque as palavras de Eurípedes chocavam, mas foram as idéias de Sócrates as tragicamente silenciadas.⁸⁰

Inúmeras são as possibilidades de ilustração do debruçamento da tragédia sobre o universo lingüístico para questionar as implicações do *logos* em relação às crenças e valores sugeridos pela tradição. Consideremos alguns exemplos significativos, apoiando-nos nas estratégias de verificação da manipulação da palavra que mencionamos acima como comuns aos tragediógrafos e aos sofistas.

A interpretação errônea dos oráculos talvez sejam as instâncias mais conhecidas desse jogo com o poder da linguagem, denunciando a fragilidade da relação entre a palavra e a referência. O oráculo que antecipa o destino fatídico de Édipo, por ele interpretado como tratando de sua relação com seus pais adotivos, embora não seja uma afirmação falsa em si mesma, tem como fundamento outros referentes – Jocasta e Laio, seus verdadeiros pais – ainda ignorados por Édipo no momento em que toma conhecimento da mensagem divina. Também Hércules é vítima de um oráculo mal interpretado, que previa o seu “descanso”, caso fosse ele bem sucedido em seu último “trabalho”. A consciência heróica do personagem, totalmente orientada para a vida, não é capaz de associar esse “descanso” à morte.

Elegemos a *Antígona* de Sófocles para ilustrar a ousadia do tragediógrafo em manipular significados. Observe-se como o poeta produz em sua trama um constante deslocamento de sentido na relação entre os termos *philos* e *ekthros*, dois conceitos fundamentadores das relações sociais dos gregos. Ao longo da peça, a significação de cada um desses conceitos é continuamente desconstruída a partir de um jogo poderoso de palavras e

⁷⁹ *Op. cit.* 226-227.

⁸⁰ Goldhill lembra-nos que a despeito do esforço de Platão para demarcar Sócrates dos sofistas, a acusação que condenou Sócrates a beber cicuta baseia-se na imputação ao filósofo dos mesmos crimes atribuídos aos sofistas, a saber, a descrença nos deuses da *polis* e a corrupção de jovens. De qualquer forma, na comédia *As Nuvens*,

situações, forçando o reconhecimento do caráter fluido, instável, plurissignificativo não apenas dos signos linguísticos, mas dos valores que estes representam.

Embora num sentido mais geral esses conceitos sejam comumente associados a “amigo” e “inimigo”, respectivamente, “*philos*” e “*ekthros*” são termos gregos que desafiam os tradutores. “*Philos*”, por exemplo, sugere não apenas uma relação de amor, de afeição, um gostar, mas também as obrigações e os deveres decorrentes desses sentimentos. Diante desse amplo espectro de significações relacionais, seguimos Goldhill, que sugere transliterações, baseando-se num texto de Beveniste:

I shall transliterate it [*philos*] in order to maintain some sense of this “complex network of associations, some with institutions of hospitality, other with usages of the home, still others with emotional behaviour.

An *ekhtros* (...) is the opposite of a *philos*, an enemy. As much as *philos* implies positive ties and obligations, *ekhtros* implies equally binding requirements to be disobliging”.⁸¹

O breve argumento da *Antígona* é suficiente para revelar os nuançamentos, os desvios e as inversões nos conceitos de *philos* e *ekhtros*, termos que manteremos no original grego para resguardar os seus significados relacionais acima mencionados. Ora, tendo Polinices, um dos filhos de Édipo, liderado uma revolta armada contra seu próprio irmão Etéocles (tema da tragédia *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo), depois de terem assassinado um ao outro durante o embate, Etéocles é enterrado com honras, enquanto Creonte, tio dos combatentes e tirano que sucedeu a Édipo no trono de Tebas (ver o *Édipo Rei*, de Sófocles), proíbe o sepultamento de Polinices, por considerá-lo inimigo da *polis*. Esse breve relato que fundamenta a compreensão da ação da peça já introduz o jogo entre *philos* e *ekhtros*: os dois irmãos, apesar de sua relação de *philia*, tornam-se inimigos mortais, portanto, *ekhtros*. O tio, também incluído nas relações de *philia*, reafirma os laços dessa relação em seu respeito a Etéocles (*philos*), mas rompe com as obrigações de *philia* em relação a Polinices, que passa a ser considerado *ekhtros*.

A ação propriamente dita gravitará em torno do conflito entre Creonte e Antígona, sua sobrinha, portanto, *philos*. Enquanto um decreto de Creonte, fundamentado no respeito às leis da *polis*, proíbe o sepultamento de Polinices, Antígona advoga o direito ao sepultamento que

Aristófanes apresenta Sócrates como um líder dos sofistas, dirigindo uma escola e recebendo pagamento em retribuição aos seus serviços. Cf., *op.cit.*: 227.

tem o irmão, baseando-se ela própria nas obrigações decorrentes da relação de *philia* e na tradição religiosa. Nesse momento, outro poderoso jogo de significados emerge da estruturação da ação: a oposição entre duas instâncias de direito: o direito da *polis* e o direito da ordem divina. Como não se trata aqui de investir com profundidade na complexa tessitura da obra, já que nosso objetivo imediato é apenas demonstrar a consciência do tragediógrafo em relação à manipulação da linguagem, voltemos ao jogo entre *philos* e *ekthros*. Ao longo da trajetória que descamba para o trágico, Antígona defrontar-se-á primeiramente com sua irmã Ismene (*philos*), que negando-se a ajudar Antígona a enterrar Polinices, por considerar ser isso uma atitude temerária, torna-se *ekthros* de ambos. O confronto entre Antígona e Creonte inverte totalmente a relação de *philia* entre o tio e sua sobrinha, resultando esse conflito na condenação de Antígona a ser sepultada viva. Esse novo decreto de Creonte instiga mais uma instância de deslocamento de sentido entre os conceitos que estamos examinando: seu filho Hemon, noivo da prima condenada, diante da terrível pena a que será submetida Antígona, não mais se inscreve na categoria de *philos* em relação a Creonte, tornando-se *ekthros* do seu próprio pai. Com o suicídio de Antígona, que prefere antecipar sua morte, e o suicídio de Hemon, que se mata abraçado ao corpo da noiva, a esposa de Creonte, ao tomar conhecimento de todas essas desgraças, acaba também por se suicidar, uma atitude que arremata o destrocamento da noção de *philia* naquele universo.

É óbvio que essa breve análise estruturalista apenas dá uma idéia muito superficial da manipulação habilidosa de Sófocles em relação a esses conceitos na *Antígona*. Por entre as lacunas deixadas em nossa abordagem simplificadora, projetam-se os nuançamentos desses conceitos, tornando-os ainda mais desafiadores, ora mais provocativos, ora mais sutis, mas sempre mais efetivos do que sugere a nossa leitura. Contudo, pensamos com esse exemplo ter dado uma idéia das tensões e dos deslocamentos a que estão sujeitas as palavras e os valores que estas representam no universo trágico dos gregos. Essa manipulação da linguagem demonstra a carga explícita de racionalismo na construção formal das tragédias, não apenas nas obras de Eurípedes, frequentemente o único dentre os três poetas apontado como “racionalista”, acusado por Nietzsche de ter sido o agente da morte da grande tragédia grega, como se a “grande tragédia” fosse menos “racionalista” do que a tragédia eurípideana. A isso

⁸¹ GOLDHILL, 1994:83.

voltaremos em outras oportunidades. Por ora, continuemos a considerar a manipulação consciente dos recursos da linguagem pelos tragediógrafos.

Outro exemplo valioso da possibilidade de inversão das noções de *philos* e *ekhtros* se dá no *Ajax*, também de Sófocles. Depois da morte de Aquiles, as armas do herói são ofertadas a Odisseu. Tal fato revolta Ajax, já que, como pensava o herói, o reconhecimento pelos companheiros da sua coragem excessiva, do seu destemor nas batalhas, faziam dele, de Ajax, o herdeiro direto das armas dos mais valoroso dos guerreiros gregos. Odisseu, embora hábil manejador das palavras, (ou por isso mesmo), não se revelava tão excessivo em sua coragem.

A ação tem início com um diálogo entre a deusa Atena e Odisseu diante da tenda de Ajax. Protetora de Odisseu, Atena relata ao seu protegido sua interferência no comportamento de Ajax, quando este, revoltado, tentara investir contra os guerreiros gregos adormecidos para matá-los. A própria deusa confessa a Odisseu ter “confundido” Ajax, enlouquecendo-o temporariamente, de forma que o objeto da investida criminosa do herói acabara sendo um rebanho de animais. Ajax, no início da peça, ainda dorme possuído pela deusa, rodeado dos cadáveres dos animais que tomara por guerreiros. Seria interessante fazer um parêntese para observar nessa primeira cena uma questão que se coloca quando se leva em conta a representação teatral. Como o texto inicia com o discurso da deusa, uma abordagem estritamente literária nos permite esquecer que, sendo a deusa apenas ouvida, mas não vista por Odisseu (*“Athena’s voice! Ah, lovely goddess! Yes, it is your voice / Beyond a doubt, although I cannot see you; I hear and know it and my heart leaps to meet it”*⁸²), ela pode ou não estar efetivamente presente no palco. No primeiro caso, ela seria vista pelo público, mas não por Odisseu, o que tornaria a cena um belo exemplo de codificação da linguagem teatral, já que os espectadores teriam de fazer de conta que Odisseu não estaria vendo o que estava diante dos seus olhos para ser visto. Também é possível que Atena não estivesse sendo vista nem pelo público nem por Odisseu, nesse caso, considerando-se que ela será logo em seguida vista por Ajax, seríamos obrigados a compreender que Ajax só estaria enxergando Atena por estar “possuído” por ela, o que também exigiria do público um investimento consciente na decodificação da linguagem teatral, que neste caso, seria tão auto-reflexiva quanto no caso anteriormente concebido. O fato é que Atena desaparecerá da ação e nós ficaremos com as

⁸² SÓFOCLES. *op. cit.*: 18

duas possibilidades em aberto, ambas corroborando a contribuição da capacidade imaginativa dos espectadores para o sucesso da representação dramática.

De volta à relação entre *philos* e *ekthros*. Odisseu, mesmo sabendo-se o maior inimigo de Ajax, apieda-se da patética situação do herói, superando a rigidez da noção de *ekhtros* em favor do reconhecimento de uma ordem sobre-humana que iguala a todos. Em suas próprias palavras:

(...) He was my enemy, but I'm sorry
Now, with all my heart, for the misfortune
which holds him in deadly grip. This touches
My state as well as his. **Are we not all,
All living things, mere phantoms, shadows of nothing?** ⁸³

Na segunda parte da peça, depois do suicídio de Ajax, a ação se volta para um conflito semelhante ao apresentado na *Antígona*: tendo Ajax intentado contra a vida dos gregos, apesar do seu insucesso, o herói torna-se inimigo dos seus companheiros, motivo pelo qual Agamenão e Menelau, os comandantes da Guerra de Tróia (que contextualiza a ação), proibem o seu sepultamento. Intervindo a favor de Teucer, irmão de Ajax, Odisseu acaba por conseguir de Agamenão autorização para o sepultamento de Ajax, ou melhor, Odisseu consegue assumir a responsabilidade por esse ato que Agamenão, em sua lógica estreita de raciocínio em que amigo é amigo e inimigo é inimigo, continua a considerar absurdo. Vale a pena transcrever um trecho do diálogo entre Odisseu e Agamenão para percebermos como são nuançadas as categorias de “*philos*” e “*ekhtros*”:

Odysseus: Will you allow a friend to speak his mind
Sincerely, and still pull his oar with you?
Agamemnon: I'd be a fool else. I've no better friend
Among the Greeks than you. Say what you wish.
Odysseus: It's this. For the love of all the gods, think twice
Before you do so rash and vile a thing.

⁸³ *Id.*, *ibid.*, p.22, grifo nosso. Embora a semelhança entre a essência do significado desses versos e o famoso discurso de Macbeth possa ser apenas mera coincidência, já que uma significativa tradição de estudiosos da tragédia shakespeariana afirma que o trágico elizabetano desconhecia a tragédia grega, ambos, o texto antigo e o “moderno” dizem da incômoda consciência dos trágicos quanto à instabilidade dos destinos humanos.

You cannot leave this man to rot unburied.
 you must not let your violent will persuade you
 Into such hatred as would tread down justice.
 There was a time when I too hated him;
 From the time I won the armour of Achilles,
 He was the bitterest enemy I had; and yet,
 Such though he was, I could not bring myself
 To grudge him honour, or refuse to admit
 He was the bravest man I ever saw,
 The best of all that ever came to Troy,
 save only Achilles. It is against all justice
 To lift your hand against a good man dead.
 Agamemnon: Do you, Odysseus, take his part against me?
 Odysseus: I do. Yet, when there was a time to hate,
 I hated him.
 Agamemnon: Good reason to tread on him. Now he is dead!
 Odysseus: Such impious triumph
 Should be no glory to the son of Atreus.
 Agamemnon: What has a king to do with piety?
 Odysseus: At least he can respect a friend's good counsel.
 Agamemnon: A loyal friend should listen to his superior.
 Odysseus: Yet consider: here you have the chance to rule
 By choosing to be overruled.
 Agamemnon: Strong pleading
 In such a worthless cause.
 Odysseus: He was my enemy,
 But he was noble.
 Agamemnon: Are you mad? Your enemy,
 And dead, and you revere him?
 Odysseus: Yes; his goodness
 Outweighs his enmity by far.
 Agamemnon: There speaks
 A man of fickle moods.
 Odysseus: A friend today
 May be a foe tomorrow –
 Agamemnon: And would you choose
 To have that kind of friend?
 Odysseus: I wouldn't choose obstinate intolerance.⁸⁴

Seria interessante finalizar essa apreciação da relação entre *philos* e *ekhtros* em *Ajax* considerando que, apesar de ter possibilitado o sepultamento do herói, Odisseu não participa

⁸⁴ *Id., ibid., p. 65*

efetivamente do enterro, a pedido do irmão do morto. Teucer, agora amigo de Odisseu, teme desagradar a Ajax. O fato de aceitar Odisseu, sem nenhuma relutância, a argumentação de Teucer, parece-nos emblemático: só o silêncio da morte para fazer calar o mestre das palavras.

Os exemplos da consciência dos tragediógrafos em relação ao poder da palavra são intermináveis. Considere-se, por exemplo, como característica peculiar da tragédia grega, a duplicação de perspectivas na manipulação da linguagem: por um lado, as palavras materializam-se através da lírica do coro, beneficiando-se de uma combinação de versos, música e dança; por outro lado, a linguagem trágica se expressa nos discursos dos atores. Essa dupla presença da linguagem nas tragédias tem contribuído para fomentar inúmeros estudos que, de diversas maneiras, tendem a agrupar em paradigmas distintos os atributos da lírica e da retórica, quase sempre em paradigmas encabeçados, respectivamente, por noções derivadas da dicotomia emoção/razão, como se a lírica fomentasse a emoção e os discursos sustentassem um tom racional. Nossas leituras das tragédias, contudo, sugerem que essas noções são frequentemente transgredidas – não raramente os atores dão mostra de suas paixões em discursos nada racionais e o coro ou o corifeu esbanja razão em suas canções líricas. Mais uma evidência do caráter transgressor da construção trágica.

O coro, em vários momentos, canta e dança sozinho, sem sofrer qualquer intervenção dos atores. Na verdade, ao longo das peças, o coro canta e dança uma série de odes, geralmente referidas como *stasimon*, o que significa algo como “canção entoada em pé”, em inglês, “*standing song*”. Essa designação não sugere absolutamente imobilidade, mas apenas presença, a presença do coro na *orchêstra*. Também é possível compreender o *stasimon* como uma canção que divide a peça em episódios, o que diz mais concretamente de sua “função” dramática, ou melhor, uma de suas funções. Aristóteles refere-se em sua *Poética* a essa divisão da tragédia grega em relação à presença do coro. Diz o filósofo no Capítulo XII:

(...) segundo a extensão e as seções em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral - dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são os “cantos da cena” e os *kommoi*.

Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois [cantos] corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do côro: entre os corais, o párodo é o primeiro, e o

estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.⁸⁵

As palavras de Aristóteles apontam para os esquemas de metrificação dos versos na lírica do coro, o que infelizmente se perde quando se trabalha com traduções. Também não se poderia aqui especular acerca da relação entre o ritmo da lírica e a dança do coro, mas é possível e até muito provável que houvesse uma harmonização entre essas duas dimensões artísticas.

O *kommós*, literalmente, “um bater” nos peitos em sinal de luto, é compartilhado entre o coro e o ator. Como o nome indica e como afirma Aristóteles, essa canção frequentemente surge em momentos de tristeza, por exemplo, depois da morte de Jocasta e da cegueira de Édipo em *Édipo Rei* de Sófocles.

Outra característica interessante nas relações entre o coro e o ator a partir de suas linguagens pode ser observada no que se chama de “diálogo lírico”, onde cada parte mantém seus respectivos modos de retórica e lírica. Também os atores podem chegar a utilizar a lírica, como acontece nas monódias, ou canções solo, tão ao gosto de Eurípedes. Talvez seja interessante observar que sempre depois de uma monódia o personagem repete o assunto entoado em uma fala ou em forma de diálogo. Por exemplo, Alceste morre primeiro numa bela canção e só depois sucumbe em retórica. Apesar de muitos estudiosos insistirem no fato de ter Shakespeare desconhecido os textos das tragédias gregas, não podemos deixar de notar que o poeta inglês embala o sono de sua Desdêmona em uma canção de morte, antes de entregá-la a Otelo... Seja como for, todos esses parâmetros de utilização da linguagem que apresentamos sugerem esquemas convencionais, o que deve ter favorecido sua perpetuação através dos tempos, sobretudo, quando se considera que a tragédia grega foi apropriada pelos latinos, que transmitiram os fundamentos dessa arte à modernidade.

Consideremos outras estratégias de manipulação das potencialidades criativas da linguagem nas tragédias gregas. Vejamos como se exploram as palavras com vistas à produção do *pathos* na tragédia. *Os Persas* de Ésquilo apresenta um forte exemplo de interação entre o

⁸⁵ ARISTÓTELES, *op. cit.*: 81

ator e o coro de forma a intensificar o *pathos*, provocando um rendimento máximo de tristeza em relação à ação trágica. Observe-se:

Xerxes: Morreram em combate os chefes todos de meus exércitos, sem exceção.

Coro: Morreram, sim, e de maneira ignóbil.

Xerxes: Ai! Ai! de mim! Como sou infeliz!

Coro: Ai! Ai! de nós! Os deuses nos mandaram uma calamidade retumbante!

Xerxes: Esmagam-nos desgraças infundáveis!

Coro: Esmagam-nos! É óbvio demais!

Xerxes: Desastre insólito! Desastre insólito!

Coro: Por que num mau momento nossos homens
foram levados temerariamente
a enfrentar os nautas lá na Iônia?

A raça persa é infeliz na guerra.

Xerxes: Sem dúvida! A perda de um exército
me aniquilou – ai, infeliz de mim!

Coro: Que nos aconteceu longe daqui?
Chegou ao fim o poderio persa.⁸⁶

As lamentações de Xerxes e do coro continuarão ainda por algumas linhas, mas estas bastam para ilustrar o que foi dito anteriormente acerca da exploração do *pathos*. Também os diálogos dramáticos entre os personagens são sempre permeados de exclamações de dor e tristeza, forjados de forma a vitimizar o personagem que deverá comover o público. Observe-se, por exemplo, o diálogo entre Teseu e seu filho Hipólito, no *Hipólito* de Eurípedes, quando este é acusado pelo pai de sua traição. Antes de seu suicídio, Fedra, enamorada pelo enteado, deixa ao marido uma carta difamadora, acusando Hipólito de sedução. Sob juramento, Hipólito não pode revelar a verdade que o inocenta, verdade que, sendo conhecida pela audiência, mas não por Teseu, engendra um discurso que se configura em dois planos: para os espectadores, as palavras de Hipólito se tornam desesperadoras, um apelo sincero de uma vítima inocente e fiel aos deuses pelos quais jurou silêncio; para Teseu, esse discurso é apenas uma construção retórica de um traidor que tenta se livrar de um merecido castigo:

Hipólito: Fere-me o coração e traz-me aos olhos lágrimas
o pensamento de que te pareço mau
e me condenas como se eu de fato fosse!...

Teseu: Deverias chorar e prever tudo quando
ousavas ultrajar a esposa de teu pai!

Hipólito: Paredes desta casa! Por que não falais,
por que não atestais se sou mau, ou não sou?

Teseu: Invocas habilmente testemunhas mudas;
os fatos, também mudos, mostram o teu crime.

Hipólito: Por que não posso ver-me, eu mesmo, frente a frente,
para chorar os males todos que suporto?

Teseu: Tu sempre te endeusaste em vez de cultivar
a piedade filial, como devias.

Hipólito: Ah! Mãe infortunada! Ah! Doloroso parto!
Desejo que nenhum de meus amigos passe
Por estas provações impostas aos bastardos! ⁸⁶

Já falamos anteriormente da consciência dos tragediógrafos em relação à manipulação de elementos no sentido de construir estratégias de adesão e distanciamento. Nesse jogo que necessariamente envolve a recepção, fica comprovado que a linguagem tem papel preponderante. Mas se na construção da adesão aos personagens e à sua situação trágica o *pathos* é o elemento essencial, na adesão à peça, o tragediógrafo trabalhará em vários outros sentidos, tentando a sedução da audiência. Para além dos versos e rimas originais que nos são sonegados nas versões traduzidas, é possível discernir, por exemplo, imagens poderosas, imagens que provocam efeitos marcantes tanto em relação ao episódio a que se aplicam, mas também fazendo convergir significados outros, espalhados ao longo da trama, o que demonstra uma consciência estética excepcional por parte do poeta, preocupado em construir seu ilusório universo dramático de forma não apenas mágica, mas também coerente, unificada, com signos totalizadores, capazes de serem apreendidos em dimensões mais abstratas.

Os exemplos mais conhecidos da manipulação das palavras como signos totalizadores vêm da relação entre os nomes de alguns personagens gregos e suas tramas trágicas: Helena, Édipo, Ajax, Antígona, Polínicês. Todos esses nomes, ao tempo em que sugerem a ironia trágica revelada pela situação imediata, elevam-se à categoria de signos unificadores de sentido, fazendo convergir diferentes instâncias de significação espalhadas ao longo da peça.

⁸⁶ ÉSQUILO, *op.cit.*: 64-65.

⁸⁷ EURÍPEDES, *op.cit.*: 137.

Assim, por exemplo, o nome Helena (em grego, *Helenan*) faz ecoar várias outras palavras gregas de sentido negativo, segundo Simon Godhill: *Helenas* (*ship-destroyer*); *Helandros* (*man-destroyer*); *heleptolis* (*city-destroyer*)⁸⁸. Ou seja, o nome de Helena é efetivo o suficiente para sugerir antecipadamente as desgraças que sua ação irá causar ao abandonar o marido Menelau, fugindo com Páris para Tróia, causa primeira da memorável guerra. O coro de *Agamenão*, na trilogia de Ésquilo, dá provas evidentes da capacidade do tragediógrafo de controlar os eventos a partir do controle da linguagem. A adaptação de Simon Godhill à tradução de Lattimore talvez não chegue a provocar o efeito poderoso do jogo com as palavras no original grego, mas é efetiva o bastante para evidenciar essa forte consciência da manipulação artística da linguagem:

Whoever named you so, in absolute accuracy?
 Could it be someone unseen in foreknowledge
 of what had to happen using his tongue to the mark,
 who named you, spear-bride, fought-over
 Helen?
 Appropriately named, since **hell for ships,**
hell for men, hell for cities.... (*op.cit.*: 19)

Assim como Helena, Édipo (o de “pés inchados”), Antígona (contrária, oposta à geração), Ajax (Ai Ais), Polinices (muitas lutas), todos esses nomes remetem a suas próprias tragédias e a construção das tramas deixa sempre evidente essa relação, tanto no nível lingüístico, quanto no nível dramático propriamente dito. Assim, por exemplo, na *Antígona* de Sófocles, a noiva de Hemon irá referir-se a si mesma em vários momentos como “noiva do Hades”, “última de sua linhagem”, invertendo em seu casamento com a morte a função primordial do matrimônio grego, a procriação. Quando a ação trágica se completa, cumpre-se a profecia anunciada pelo significado do nome, que nessa hora emerge como catalizador de todos os índices de significação espalhados ao longo da peça, voltados para a imagem de Antígona como “noiva do túmulo”, portanto, “contrária à geração”.

Outro exemplo da consciente relação entre o nome do personagem trágico e seu destino fatídico ocorre em *Ajax*, de Sófocles, onde o próprio Ajax chama a atenção para a tragicidade embutida em seu nome:

⁸⁸ Cf. GOLDHILL, 1986:19

Ajax:
 Aias! Aias!
 How fit a name to weep with! Who could have known
 How well those syllables would spell my story?
 Aias! Alas! Over and over again
 I cry Alas! How I am fallen! ⁸⁹

Embora não possamos investir em discussões lingüísticas mais específicas a partir de traduções, parece válido observar que esse breve discurso de Ajax traz consigo inúmeras idéias relacionadas à linguagem: “*name*”, “*syllables*”, “*spell*”, “*story*”, “*cry*”, tudo isso tem muito a ver com palavras. A considerar que esta tradução da Penguin Classics seja uma tradução no mínimo razoável, é possível afirmar que ao criar uma rede intrincada de referentes que apontam para o patamar da linguagem, Sófocles demonstra, de maneira mais que convincente, uma extrema capacidade de utilização de estratégias metalingüísticas, o que faz do seu texto um exemplo precioso de auto-reflexividade artística.

A questão da auto-reflexividade remete-nos novamente ao jogo entre adesão e distanciamento em relação ao universo trágico. Se por um lado a linguagem prende os espectadores, fascina-os, ilude o público, por outro ela o sacode para fora do teatro. Ou seja, ao tempo em que seduz os espectadores induzindo-os a acompanhar a trama tão interessadamente a ponto de sofrerem com os sofrendores, o próprio autor cuida para que essa entrega do espectador em relação à obra seja entrecortada por instâncias de distanciamento, de forma que seja possível perceber, mesmo no decorrer da ação, níveis de significação que se distanciam da trama, ou até da própria obra, em direção a contextos mais amplos, literários e não literários. Essa negociação constante entre diversos níveis de significação novamente demonstra uma elaborada consciência estética.

São vários os recursos utilizados pelos tragediógrafos para suscitar distanciamento da ação através das falas dos personagens. Considere-se, neste sentido, a utilização do humor. Por exemplo, no *Héracles*, de Eurípedes, a deusa Lyssa (a loucura) e Iris surgem inesperadamente no meio da peça, enviadas por Hera para enlouquecer Héracles. Lyssa argumenta que Héracles não fez nada para merecer tal punição, ao que Iris imediatamente responde: “*The wife of Zeus*

did not send you here to exercise your sanity” (857). Ironicamente, a Loucura aparece como a voz da razão e é recriminada por isto, uma instância de humor que por um breve momento retira o público da situação dramática para em seguida devolver à tragicidade o lugar que lhe é devido. A despeito da genialidade shakespeareana na utilização do chamado “*comic relief*”, não é à sua modernidade que devemos essa estratégia dramática.

Observa-se também nas tragédias gregas estratégias auto-reflexivas de distanciamento que conduzem os espectadores para domínios ainda mais distantes em relação à ação. Por exemplo, há flagrantes em que uma tragédia se refere a outra, ou mesmo parodia cenas de tragédias anteriores, como ocorre na tão citada cena do reconhecimento entre Electra e Orestes em *As Coéforas* de Eurípedes. Na *Orestéia* de Ésquilo, o reconhecimento entre os irmãos acontece de uma forma ingênua: Electra reconhece Orestes por uma mecha de cabelo, deixado por este em sinal de luto sobre o túmulo do seu pai, e também pelas pegadas do irmão no local. Para Electra, não há outra pessoa que pudesse ter cabelos tão semelhantes aos seus quanto seu irmão. Usando o mesmo raciocínio, julga que as pegadas próximas ao túmulo lhe parecem familiares, semelhantes às suas. Eurípedes, considerando ingênuo o tratamento de Ésquilo com relação a esse reconhecimento, reelabora a mesma cena em *As Coéforas* de maneira mais convincente, mas referindo-se ironicamente aos sinais pensados por Ésquilo. Nesse momento, não há como escapar à comparação: Eurípedes impele o público a um salto para o passado, em direção à tragédia mais antiga. Isso significa que, através de sua consciência estética, os tragediógrafos trabalham não apenas no sentido de construir ilusões dramáticas, mas também de miná-las, o que permite pensar na tragédia grega como um exemplo bastante elaborado de representação dramática, uma construção que manipula habilmente ilusão dramática e consciência artística.

Outro flagrante interessante de relação intertextual⁹⁰ no universo trágico ocorre em *Ajax* de Sófocles. É bem conhecido o episódio da descida aos infernos na *Odisséia*. Em sua

⁸⁹ *Ibid.id.*, p. 32

⁹⁰ As relações entre os textos literários e a tradição que os antecede tem sido objeto de inúmeras investigações teóricas. Desde Eliot e Leavis até as mais recentes proposições de Bloom, Hartman e Kristeva, essas relações têm sido descritas de diferentes modos, como “influência”, “eco”, “referência”. Ao referirmo-nos à intertextualidade, estamos pensando numa definição de Kristeva utilizada como conceito na linguagem técnica da lingüística estrutural e glosada pela referida autora nos seguintes termos: “*the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position*” (Kristeva, 1974: 137)

visita ao Hades, Odisseu esforça-se para fazer as pazes com Ajax, tentando explicar-lhe que a decisão que o tornou herdeiro das armas de Aquiles havia partido de uma determinação de Zeus. Entretanto, Ajax, ainda cheio de revolta, permanece em silêncio absoluto, afastando-se desdenhosamente de Odisseu. Ora, no *Ajax* de Sófocles, as últimas palavras do herói são: “no Hades, eu falarei”. Consideradas em relação à narrativa homérica escrita séculos antes, essas palavras se revelam irônicas. Por outro ângulo, o conhecimento do silêncio de Ajax no Hades projetado por Homero bem justifica o fato de ter Odisseu no *Ajax* de Sófocles tão rapidamente se convencido do argumento de Teucer, aquiescendo que sua presença no sepultamento de Ajax poderia “desagradar” o morto.

Num universo onde a linguagem é tão conscientemente manipulada, um personagem mudo deve merecer especial atenção. Trata-se de Pílates, amigo de Orestes, que permanece absolutamente calado durante todo o tempo na *Electra* de Sófocles. Certamente, em uma análise textual a partir de uma perspectiva literária restrita, pouco conta a presença de Pílates na trama, já que este em nenhum momento intervém nos diálogos. Na tragédia em cena, contudo, sua participação na ação é efetiva, como se pode observar sem muito esforço.

O prólogo da *Electra* é apresentado pelo Tutor de Orestes, que o acompanha, juntamente com Pílates, na vingança contra Clitemnestra. Interessante é que já no prólogo temos um convite às palavras. Vale a pena observar mais cuidadosamente essa abertura da peça, que oferece um exemplo valioso do peso das palavras na construção imaginária do espaço e do tempo da ação. Diz o Tutor:

Now, son of Agamemnon, son of the great captain of the Greeks at Troy, here is a sight for you to feast your eyes on, one you have been looking forward to for many a long year. See, there is the city of your dreams, old Argos; and all the ground sacred to Inachus' daughter, Io, whom the gadfly tormented, as the story goes. Yonder is the market-place, the Lycean they call it, from the god who killed the wolf; to the left, the famous temple of Hera.

We are at Mycenae, the treasure-house of gold; and this - this is the ancestral home of the family of Pelops, a house of death if ever there was one. It was from this house I carried you away, at your sister's orders, on the day your father was murdered, all those years ago. I took you away, and looked after you, and brought you up to manhood, so that you might live to avenge your father's death.

Now, my good lads, Orestes and our friend Pylades, we must make our plans and lose no time. The starry curtain of night is drawn away, and the sun is up to wake the

morning-song of birds. **Let us say what we have to say before anyone comes out of doors. This is the time for action; there is no drawing back now.**⁹¹

Como dito anteriormente, essas palavras fornecem aos espectadores informações essenciais à compreensão da trama. O prólogo também constrói o cenário na imaginação dos espectadores, além de estabelecer, através de imagens poéticas sedutoras, a hora do dia em que tem início a trama, a aurora. Seria preciso lembrar que os espectadores estão sendo convidados pelo Tutor a imaginar um fresco amanhecer enquanto, na verdade, no momento da encenação da peça, estão todos expostos à luz do sol forte e ao calor mediterrâneo? Essas constatações sem dúvida ajudam a aferir com mais exatidão o valor das palavras numa tragédia grega. Com relação ao apelo do Tutor, pedindo-lhes para que falem o que for preciso naquele momento, antes que apareça alguém do palácio, só Orestes irá manifestar-se, enquanto Pílates permanecerá calado. Mas, se como diz o Tutor, o tempo é de “ação”, Pílates atuará como uma presença marcante, muda, porém capaz de agir e, o que parece mais evidente, de apoiar Orestes, o agente trágico, nos momentos mais difíceis.

Na verdade, a primeira fala de Orestes já deixa claro que sua vingança, embora careça de colaboradores, nesse caso, o Tutor e Pílates, não pode, por recomendação de Apolo, ser executada por nenhum outro, mas deve ser levada a cabo por suas próprias mãos. O silêncio de Pílate, levando-se em conta a sua presença constante ao lado de Orestes, parece-nos uma efetiva representação de consentimento, de anuência total às decisões e às ações do amigo que, afinal, está para matar a própria mãe, Clitemnestra, e o amante desta, Egisto, responsáveis pelo assassinato de Agamenão, pai de Orestes. O fato é que Sófocles não fez de Pílates um personagem mudo por acaso: o próprio autor evidencia o caráter proposital desse silêncio através de uma breve instância de humor – outra cena exemplar em que a tragicidade é suspensa em favor da descontração dos espectadores. Embora Pílates nem sequer uma vez se manifeste por palavras, Orestes enuncia o seguinte, encerrando uma conversa da qual participaram ele próprio, sua irmã Electra, o Tutor e o amigo quedo. Ironicamente, é a Pílates que Orestes se dirige:

⁹¹ SÓFOCLES, *op. cit.*: 69-70, grifo nosso

**“Pylades,
There is no more time for talking. We must go in.
Salute my father’s gods, whose shrines stand here
Before these doors”.**⁹²

O silêncio do Pílates de Sófocles torna-se ainda mais efetivo quando o comparamos ao Pílates de Ésquilo, na tragédia *As Coéforas*, a segunda parte da *Orestéia*. Na ação composta por Ésquilo, Pílates manifestava-se apenas uma vez, num momento crucial da peça. Assim vejamos. Consulta-o Orestes:

What shall I do Pylades? Be shamed to kill my mother?

A resposta de Pílates, sua única fala:

What then becomes thereafter of the oracles
declared by Loxias at Pytho? What of sworn oaths?
Count all men hateful to you rather than the gods.⁹³

O público provavelmente chocou-se com a manifestação de um “mudo” na tragédia de Ésquilo. Teria esse “choque” sido efetivo o suficiente para ecoar através da tradição dramática, projetando-se no horizonte das expectativas do público da *Electra* de Sófocles, que espera em vão a verbalização de um enunciado a impelir Orestes para a ação? Dissemos há pouco que o silêncio de Pílates poderia ser visto como uma forma efetiva de consentimento (quem cala consente), portanto, de apoio ao protagonista. Visto em sua relação intertextual com o personagem esquiliano, o silêncio de Pílates na *Electra* talvez não seja assim tão anuente, levando-nos a considerar a dramática solidão dos heróis de Sófocles...

Podemos encerrar nossas considerações acerca da linguagem refletindo sobre uma significativa tradição interpretativa das tragédias gregas, que insiste em realçar a tendência à oposição binária na organização do pensamento e da sintaxe nas obras. Entendemos que não se pode discordar desse padrão estrutural de organização conflitiva, desde que se considere o

⁹² *Ibid.id.*, p. 112.

⁹³ ÉSQUILO, *op.cit.*: 140.

amplo espectro de contradições geradas no seio de cada uma das partes dos pares de conceitos que se contrapõem nas tramas trágicas. Esperamos ter demonstrado em nossa limitada exposição que oposições do tipo *philos* e *ekhtros* não se conformam a um modelo descritivo baseado em rígidas dicotomias. Cada um dos termos do par opositivo assume nuançamentos os mais diversos que os tornam em si mesmos contraditórios, sujeitos a frequentes desvios de significado, metamorfoseando-se à medida em que variam os referentes, assim provocando freqüentes tensões e deslocamentos de sentido. Tanto na *Antígona* quanto em *Ajax*, o que se verifica no processo de oposição entre *philos* e *ekhtros* não é a contraposição de conceitos estáveis, passíveis de delimitação semântica, mas o questionamento incessante do sentido de cada uma dessas noções. Nem mesmo um modelo dialético dinâmico, tal como o que propõe Hegel, por exemplo, consegue dar conta da fluidez dos processos significativos sugeridos por cada instância representacional dos conflitos. Daí preferirmos afirmar, em termos mais atentos à teorização contemporânea, que as tragédias gregas cuidam não exatamente de oposições, mas da desconstrução de posições.

2.3.3. A recepção

*Horváth: Brecht always liked people to be aware
that they were in a theatre. I said to him,
'But Brecht, what makes you think they think they
are anywhere else?'*

HAMPTON

Em todas as considerações tecidas até o momento acerca das convenções teatrais relacionadas à tragédia grega tentamos levar em conta o polo receptor dos espectadores. A adoção dessa perspectiva tem suas justificativas. Em primeiro lugar, há que se considerar que a finalidade maior da tragédia, a produção do efeito trágico, não prescinde desse polo receptor: em sua direção são projetadas as estratégias de adesão aos personagens trágicos, sobretudo a manipulação do *pathos*, o que significa que o espectador é um parâmetro importante em relação ao qual se configura a ação.

Outra causa dessa atenção para com a recepção é que, se como diz Northrop Frye, o poeta (compreendido em seu sentido contemporâneo) é alguém que escreve para si próprio, seus leitores apenas conseguindo ler por sobre seus ombros o que lhe escapa da intimidade para a intimidade, o tragediógrafo, ou pelo menos com muita obviedade o tragediógrafo da Grécia antiga, produz uma obra que visa mais que tudo o sucesso junto ao público. E se para alcançar esse sucesso utiliza-se de todos os meios que se lhe oferecem, isso significa que esse público é capaz de perceber e processar os seus artifícios, aclamando-os ao aclamarem a sua arte acabada. Com isso queremos dizer, se ainda não tivermos deixado claro ao longo de todo o relato, que não se pode subestimar o grau de consciência estética dos espectadores gregos, embora seus graus de percepção artística, assim como os dos espectadores de nosso tempo, certamente variassem em função de outros fatores mais ou menos relacionados à própria arte, por exemplo, uma maior ou menor familiaridade com os mitos, com o gênero trágico, com as epopeias homéricas ou com obras de outros artistas de sua tradição, maior ou menor grau de instrução, *status* social etc. É claro que se a tragédia é acessível a um público tão heterogêneo como parece ser o da Grande Dionísia é porque ela fala várias linguagens, traz informações em vários níveis, produz significados em várias direções, cada espectador ajustando seu processo de recepção ao nível de suas potencialidades perceptivas. Mas o tragediógrafo não

cuidaria de tantos recursos significativos se não tivesse em mente algo como um “espectador ideal”.

Não se trata aqui de investir em questões polêmicas sobre os processos de recepção. Trata-se apenas de tentar esclarecer um grande equívoco acerca da recepção das tragédias, equívoco que tem sérias implicações nos debates sobre o universo grego e, por extensão, nos debates sobre o universo trágico.

Não é raro detectar nos escritos de muitos estudiosos sobre as tragédias gregas a idéia de que o público assistia aos espetáculos num estado eufórico, extático, (Dioniso é conhecido como o deus do *ek-stasis*, literalmente, “estar fora de si”), portanto, num estado de entrega total à ficção, um estado de “crença”, ao invés de perceberem aquelas criações ficcionais através do que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. Considera-se, nessa perspectiva, que, sendo as tragédias gregas parte de um ritual religioso maior e estando elas próprias povoadas de mitos e divindades nas quais os gregos acreditavam “piamente”, o público transitava entre as duas esferas – a da realidade e a artística, como se fossem um *continuum*.

Parece importante neste ponto tecer algumas considerações sobre a recepção teatral. Em primeiro lugar, o drama pode ser visto como um gênero altamente ilusório e isso porque é primordialmente imitação (*mimesis*) e não narração (*diegesis*), para usar uma terminologia aristotélica, hoje apropriada para outros fins. A ação, bem construída, engendra um poderoso mecanismo de ilusão dramática, considerando-se que sua representação através de personagens “vivos” possibilita uma entrega mais espontânea, há menos possibilidades de distanciamento, sobretudo quando o tragediógrafo, como um produtor contemporâneo de filmes “realistas”, decide se esconder.

É certo que o clima de euforia já referido na Grande Dionísia deveria favorecer a excitação do público. Também parece razoável que os gregos se emocionassem ao ver seus próprios deuses e heróis encarnados nos personagens – assim também nos emocionamos quando vemos num palco, em uma tela, ou mesmo nas páginas de um livro, a representação de alguns dos nossos ídolos – religiosos, políticos, artísticos. Também é certo que tramas bem tecidas cativam um público – nem mesmo precisam ser tão exemplares quanto algumas das tramas gregas: não é raro assistirmos a um filme *hollywoodiano* que segue a fórmula “cinema

enquanto janela para o mundo”, para usar uma expressão de André Bazin, ou seja, um filme “realista”, que narra sua estória escondendo o mais que possível o fato de ser ficção, sem nos darmos conta, por longos intervalos, de que estamos apenas num estado de “suspensão de descrença”... O teatro de Dioniso, ao ar-livre, ou seja, em plena luz do dia, expondo conflitos tão terrivelmente trágicos sem qualquer pudor, também deveria favorecer o contágio das emoções experienciadas, talvez até momentos de êxtase, de delírio, como se quer, o que também nos parece razoável, sobretudo quando se sabe que aqueles espectadores não tinham ainda aprendido a se encolher no escuro do teatro para esconder num lenço discreto as lágrimas indiscretas que mesmo numa “civilizada” sala contemporânea teimam em rolar...

Mas reagir com euforia a um espetáculo teatral não significa absolutamente entregar-se ingênua e totalmente à ficção. Acreditamos que há uma grande diferença entre participar de um ritual, onde questões de crença são primordiais e comparecer a um espetáculo teatral por mais ritualizado que possa parecer seu texto e seu contexto. Apesar da potencialidade ilusória do drama, deve-se considerar que os signos teatrais, as convenções, embora gravitando em torno da ação para torná-la mais viva, mais convincente, mais sedutora, nem sempre se subordinam totalmente aos eventos que nos prendem a atenção, mas com muita frequência apontam para além do universo dramático, sacodem o espectador, retiram-no momentaneamente da ação para fazê-lo refletir sobre outras questões, forçando reflexões em vários sentidos, literários e extra-literários. É absurdo pensar que os espectadores gregos não tivessem consciência de estar testemunhando ficções: vimos, por exemplo, como durante os espetáculos, inclusive em momentos de intensa dramaticidade, esses espectadores são distanciados da ação e compelidos a refletir – através de estratégias irônicas – sobre outras questões, como acontece em *As Coéforas* de Eurípedes, onde se força uma comparação com a versão esquiliana anterior do mesmo mito.

O exemplo mais evidente e mais acessível da consciência dos gregos para com a tessitura ficcional é o próprio passado da tragédia grega: os mitos divinos e heróicos espalhados pela tradição e coletados pelas epopéias homéricas representavam um *background* em relação ao qual necessariamente se comparavam os diversos tratamentos dos mesmos temas, muitas vezes o sucesso da tragédia sendo derivado exatamente de seu aproveitamento divergente do mito em relação às suas versões mais tradicionais. Por tudo isso, podemos afirmar com convicção que os gregos se dirigiam aos espetáculos certos de que iriam assistir a

novas representações de seus mitos ancestrais, não que iriam visitar o Olimpo. Isso significa que os gregos, como nós, eram tomados pelos encantos da arte, mas eram igualmente capazes de espreitar por entre as frestas deixadas pelo construtor do universo trágico outras realidades direta ou apenas tangencialmente sugeridas pela tragédia em cena. Tal como ocorre em nosso próprio universo teatral, a recepção do mundo trágico pelos gregos não se deixa constranger pelo domínio espaço-temporal do próprio teatro – ainda que este seja considerado um “templo” de Dioniso, é a consciência estética do tragediógrafo que comanda a imaginação do público.

3. A dimensão “realista” da tragédia grega:

“Poetry is a complex thing: it resembles and it does not resemble our experience”.

JOHN GOULD

A estratégia de colocar a tragédia em cena possibilitou a projeção em nossas mentes de um grandioso espetáculo. No amplo teatro ao ar-livre, em meio a alguns milhares de espectadores, a tragédia grega tanto encarnava quanto engendrava símbolos de magnitude: eram enormes as máscaras, amplificadas as vozes dos atores, excessivos os protagonistas, descomedidas as suas ações, terrivelmente trágicos seus sofrimentos, exageradas as lamentações do coro, tudo parecia ser superdimensionado. Não surpreende, nessa perspectiva, que fossem superdimensionadas as emoções do público, embora ver os espectadores como um grupo de fanáticos extaticamente abandonados à ficção mais parece uma extrapolação ingênua de todos esses exageros.

Os gregos, como nós, abandonam-se à ficção “como se” esta fosse realidade. E é exatamente neste “como se” que reside o segredo, não apenas do teatro grego, mas de toda a representação dramática. O “como se” é a legitimação da “suspensão da descrença”, é a chave do consentimento que o próprio espectador aciona quando se deixa levar pelo “faz-de-conta” ficcional, aceitando-o como uma realidade hipoteticamente possível. Nesse jogo de aceitação de um universo ficcional “como se” fosse um mundo “real”, a partida é dada pelo tragediógrafo, que constrói um universo dramático acessível ao espectador. A base dessa acessibilidade é a vinculação do universo fictício ao mundo “real”, às suas leis físicas e lógicas. Ou seja, mesmo quando o universo dramático subverte leis e verdades do mundo “real” do espectador, essa ruptura com a realidade ainda depende do suporte daquele mundo “real” que funciona como *background* para que a ficção possa se fazer compreensível. Com isso se quer dizer que nem o mais absurdo universo dramático ou ficcional consegue se livrar de sua relação com a realidade, já que depende desta para ser apreensível. Em outras palavras, qualquer representação dramática, por mais artificial, convencional ou estilizada que possa parecer, é compreendida “como se” fosse “realista”, porque é interpretada em relação a um mundo tomado como modelo, um mundo factível, possível, compreensível: o mundo “real” do

espectador. Examinemos vários exemplos de representações dramáticas sujeitas à diferentes convenções — o teatro shakespeariano, a ópera de Peking, os musicais, os mistérios medievais, o teatro *no* — e sem dificuldades perceberemos que todas estas formas de representação são apreendidas, compreendidas, interpretadas em relação ao nosso mundo “real”. Isto ocorre porque, para se fazer compreensível, o universo dramático depende inapelavelmente da lógica organizacional do mundo real, ainda quando seu propósito seja exatamente denunciar, minar essa lógica, subvertê-la, como acontece, por exemplo, no teatro do absurdo. As lentes construídas a partir de nossa própria realidade são as únicas das quais dispomos para observar outros mundos, inclusive o dramático.

Isso significa que se, por um lado, o teatro depende inapelavelmente da realidade como condição mesma de sua acessibilidade, por outro lado, mesmo o teatro artisticamente enquadrado como realista, é convencional, já que, embora mais facilmente percebido “como se” fosse realidade, não prescinde da “suspensão da descrença”, do “como se” em seu processo de apreensão. É certo que no teatro realista a convenção, o acordo tácito entre os vários membros de uma *performance* e entre estes e o público, tende a minimizar as rupturas com a realidade, mas, ainda assim, os eventos ali apresentados, embora interpretados em suas relações com o real, são percebidos como sendo contra-factuais, ficcionais.

Pelo exposto, é possível afirmar que, para fazer sentido, o teatro lança mão tanto da convenção como da realidade. Assim, por exemplo, as máscaras, o coro, a dupla forma de expressão da linguagem (retórica e lírica), convenções observadas na tragédia grega, embora operando no sentido do distanciamento do real, já que subvertem a sua lógica, dando a ver propositadamente a dimensão ficcional do espetáculo, não impedem que se perceba a dimensão de realidade nelas embutida, considerando-se que só a partir dessa vinculação ao real esses elementos se tornam significativos. Ou seja, mesmo portando máscaras gigantescas, os personagens são compreendidos como estando a representar seres humanos inteligíveis ou, na pior das hipóteses, seres humanamente inteligíveis, como, por exemplo, os deuses da mitologia, que com tanta frequência se apresentam nas tragédias gregas. Isso nos leva a perguntar: até que ponto importam as discussões sobre uma caracterização mais ou menos complexa da dimensão psicológica dos personagens se a despeito das convenções teatrais (mais ou menos “realistas”) o espectador tratará sempre de erigir, a partir das ações

representadas, os traços de “realidade” e de “humanidade” que essas convenções sonégam, mas que se mostram importantes para a compreensão dessas mesmas ações?

Uma última consideração precisa ser feita em relação às convenções da tragédia Ática: embora tenhamos nos concentrado em convenções que nos parecem estranhas do ponto de vista do real, há em nossa escolha, um reflexo das nossas próprias convenções teatrais. É bem provável que os gregos tivessem uma compreensão diversa dessa relação entre o teatro e a realidade e certamente considerariam artificiais, estranhas, no teatro, coisas que para nós são convencionalizadamente “naturais”, por exemplo, um ator de cara limpa fazendo-se passar por representação de outrem.

Talvez já tenha ficado claro que o tragediógrafo não está sozinho nesse processo de construção de um universo ficcional acessível e aceitável – a construção do universo dramático não se esgota com a produção, mas depende da cooperação do espectador, que continuamente é desafiado a preencher lacunas e a complementar dados não exaustivamente explicitados na produção teatral. Mesmo num palco realista, o espectador é instigado a trabalhar em favor do sucesso da representação. Um exemplo facilmente apreensível desse investimento do espectador na construção do universo ficcional pode ser dado a partir de outra das convenções comuns ao teatro grego, mas também bastante freqüente nos teatros de todos os tempos, inclusive nos palcos realistas: trata-se do início das peças *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Ora, embora tendo diante de seus olhos personagens adultos, o espectador aceita sem dificuldade referências ao passado desses personagens, por exemplo, considerações sobre suas infâncias, ainda que nada disso seja encenado, e sem ser preciso que o tragediógrafo explique que naquele universo ficcional, adultos foram crianças algum dia. Assim, na *Electra* de Sófocles, por exemplo, há menção ao garoto Orestes, ao tempo em que ainda menino fora conduzido do palácio de seu pai, logo após o assassinato deste, escapando, desta forma, a uma possível investida do “padrasto” ou mesmo da própria mãe Clitemnestra, temerosa de uma futura vingança quando o menino se tornasse rapaz. O fato de não haver dificuldades por parte do público em aceitar que Orestes tenha sido criança antes de se tornar o homem que se vê no palco procede, não de justificativas explícitas do autor a esse respeito, mas de uma analogia imediata com as leis que regem a nossa realidade, onde adultos foram sempre crianças algum dia. Para o sucesso de processos colaborativos como esse, dos quais o espectador participa efetivamente, embora muitas vezes sem disso se dar conta, a habilidade

do tragediógrafo lança mão de vários recursos, entre eles, com maior ou menor profundidade mimética, a verossimilhança.

Isso significa que, para além da relação inescapável entre qualquer teatro e o mundo “real” que lhe serve como *background*, o tragediógrafo trabalha no sentido de tornar verossímil sua trama, o que pode ser feito de diversas maneiras. No exemplo acima, o espectador aceita sem dificuldades que Orestes tenha sido criança, não só porque isso é compatível com a lógica do seu próprio mundo tomado como modelo, mas principalmente porque a trama a isso o conduz – faz sentido dramático imaginar aquela infância, já que nela está a chave da compreensão dos fatos presentes.

A tragédia grega faz uso de inúmeros recursos para parecer verossímil, para emprestar um sentido de realidade às tramas, para torná-las aceitáveis. Esse cuidado com a verossimilhança se justifica sobretudo porque na escolha dos temas, os tragediógrafos se viam compelidos a respeitar os limites que confinavam a poesia aos domínios da imaginação. Embora não seja prudente fazer generalizações sobre o universo trágico dos gregos, levando-se em conta que as peças remanescentes são relativamente poucas em relação à enorme produção da época, seria importante considerar que as obras que nos restaram evidenciam a significativa preponderância de temas míticos sobre temas históricos. Apenas *Os Persas*, de Ésquilo, dentre as tragédias remanescentes, é inspirada em fatos históricos, neste caso, na guerra contra os persas da qual participou o próprio tragediógrafo. Contudo, nem mesmo esta peça oferece ao espectador um relato histórico da referida guerra. Embora tendo combatido ele próprio junto aos gregos, Ésquilo opta por abordar em sua tragédia a triste situação dos vencidos, ou seja, a parte do evento que ele pode apenas supor, imaginar, ficcionar. Esse é o exemplo mais evidente da observância de uma tradição poética que demarca bem as fronteiras entre ficção e realidade, ou, como diz Aristóteles na *Poética*, entre poesia e história. Vale a pena ouvir o filósofo a esse respeito:

(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e

esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcebiades ou o que lhe aconteceu”⁹⁴

Assim, embora livres para forjar suas tramas a partir dos ditames da imaginação, os tragediógrafos são compelidos a investir nas leis da verossimilhança e nas relações de causalidade exigidas como garantes da acessibilidade e da aceitação do universo ficcional que modelam⁹⁵. Aproveitemos a tragédia em cena para refletir sobre como, apesar de impelidos a gravitar em torno do mito e de suas dimensões universais, os tragediógrafos desviam-se frequentemente dessa órbita para conferir verossimilhança às tramas através de investidas ousadas ao domínio da historicidade.

Analisando as peças remanescentes do teatro trágico dos gregos é possível observar como no aproveitamento dos mitos ancestrais os tragediógrafos actualizaram historicamente as tramas de diversas maneiras, por exemplo, veiculando ideais de sua própria coletividade, travestindo os deuses e os heróis com roupas contemporâneas, pondo nas mãos desses deuses e heróis utensílios, armas e outros objetos de seu cotidiano, fazendo-os falar uma linguagem reconhecidamente ateniense, embora em estilo poético, elevado. Também enxertaram as tragédias com os mais observados ritos de seu dia-a-dia: casamentos, funerais, sacrifícios religiosos, libações, tudo isso impregna a tragédia grega de um sentido inescapável de realidade contemporânea.

Parece claro que a inserção de hábitos, costumes e ideais contemporâneos na tessitura dos mitos ancestrais opera a favor da verossimilhança das tramas trágicas. Poder-se-ia argumentar que a crença nos deuses e nos heróis não deveria estar sendo considerada como um além da realidade, sujeita a estratégias de actualização histórica para adquirir sentido. Nesta perspectiva, a fé, o sentimento religioso ou o misticismo, como se queira, seria o garante mesmo do sentido de realidade desses mitos ancestrais. Na verdade parece ser nisso que se baseiam os defensores do “ilusionismo dramático”, aqueles que acreditam numa entrega extática dos gregos aos espetáculos. Mas contra essa concepção se colocam todas as polêmicas

⁹⁴ ARISTÓTELES, *op. cit.*: 78.

⁹⁵ Exemplificando a historicidade que vaza dos textos trágicos, R. Gossens reconstituiu a história de Atenas a partir de dados extraídos das tragédias de Eurípedes (*Eurípède et Athènes*, Bruxelas, 1960).

em relação às interpretações das divindades. Além das diferentes versões dos mitos trágicos construídas pelos próprios dramaturgos, mesmo os relatos mais antigos sobre o *pantheon* divino são divergentes. Compare-se, a esse respeito, relatos míticos de Homero na *Iliada* e na *Odisseia* com algumas versões de Hesíodo na *Teogonia*. Outro exemplo dessas divergências acerca dos mitos, já referido anteriormente, vem das discussões filosóficas apresentadas no *Banquete* de Platão, onde os participantes do *symposio*, ao enunciarem seus discursos sobre Eros, adotam perspectivas as mais distintas, algumas até desafiadoras, como é o caso da argumentação de Sócrates, que se processa no sentido de demonstrar que Eros não é um deus, mas um gênio. Isso prova que a idéia de uma aceitação inquestionável dos mitos como ponto pacífico para os gregos é mais uma das muitas generalizações fomentadas pela ânsia de erigir conceitos simplificadores de realidades complexas. Ao que tudo indica, a actualização histórica de hábitos e costumes ritualísticos e cotidianos no plano do tratamento dramático dos mitos é mesmo um índice valioso do empenho dos tragediógrafos no sentido da busca do sentido.

Isso permite reflexões mais profundas sobre a verossimilhança, que não significa um emparelhamento passo a passo com a realidade apreendida como tema, mas sim uma forma efetiva de tornar aceitável a ficção: a tragédia grega se esforçava não para representar a realidade ancestral dos mitos, mas para tornar a tradição mítica significativa em seu novo contexto. Se a busca da verossimilhança se desse apenas no sentido da aproximação do real, os figurinos usados pelos atores trágicos refletiriam aspectos da Idade do Bronze, seriam vestimentas arcaicas ou heróicas. Também os objetos cênicos teriam outros aspectos e a Guerra de Tróia, por exemplo, seria travada em cena com outras armas, que não as do século V a.C., as que serviram aos combatentes nas guerras contra os persas. Parece certo que a aparência dos atores, além de todos os anacronismos observados nas esferas civil, política e militar convergem para levar o público, através dos mitos, a se confrontar com suas próprias experiências. Esse tratamento histórico acaba por fazer da tragédia grega um lugar privilegiado de crítica social, além de por à prova a universalidade dos temas míticos. O fato de serem os registros míticos passíveis de actualização histórica é o que responde pelo sentido de universalidade da própria tragédia.

Deve-se dizer que as relações da tragédia grega com a realidade e com a verossimilhança vão além dessa preocupação de actualizar historicamente as tramas míticas.

Há uma outra vertente de “realidade” nas tragédias que precisa ser examinada: trata-se da relação da tragédia com a representação da violência. Afirma-se, com certa frequência, que os palcos gregos não mostravam mortes em cena. Comentários desse tipo são comuns em estudos que confrontam o teatro da modernidade, sobretudo, o chamado drama barroco, tão cheio de cenas de morte, com as tragédias gregas. Contudo, o fato de não ser característica dos palcos gregos as cenas de morte parece dever-se mais a questões de verossimilhança do que a algum pudor em relação à representação explícita da violência. Prova disso é que os discursos patéticos relatam com minúcias detalhes terríveis das mortes que ocorrem por trás do *skené*, ou em *settings* imaginários, ou seja, as palavras que relatam as mortes trazem consigo todas as informações necessárias para que se modele mentalmente com efetiva plasticidade toda a cena, de forma excessivamente comovente. Diante disso, parece razoável pensar que muitas daquelas mortes, por exemplo, por enforcamento, eram impossíveis ou difíceis de serem encenadas em um teatro tridimensional, num espaço tão exposto. Mas embora a ação de morrer ou de matar ocorresse longe dos olhos dos espectadores, os tragediógrafos jamais poupavam seu público de ouvir os relatos ou mesmo de testemunhar visualmente as desgraças, quando isso pudesse parecer verossímil. Neste caso, as representações das situações trágicas eram expostas sem qualquer constrangimento, de forma até exageradamente “realista”, como por exemplo, na *Antígona*, de Sófocles, onde o corpo da esposa de Creonte, após o suicídio do qual tomamos conhecimento por palavras, aparece exposto na *orchêstra*. Não sabemos exatamente como era representada a cena final de *As Bacas* de Eurípedes, mas o fato é que Cadmo aparece nesse desfecho trágico trazendo consigo os pedaços desmembrados de Penteu, estraçalhado pelas mulheres Tebanas em seu êxtase dionisiaco. Claro que a cena do desmembramento é impraticável para o teatro, mas os pedaços do corpo desmembrado do personagem podem facilmente ser representados por esculturas de madeira, de pedra etc. Também em *As Traquínias* de Sófocles, acompanha-se a agonia de Hércules, que engendra em cena um último diálogo desesperado com o filho Hilo, enquanto seu corpo está sendo corroído pelo veneno. E mais, embora não fique muito claro no texto de Sófocles, seu Ajax parece mesmo suicidar-se em cena, lançando-se por sobre sua espada.

Os exemplos das representações “realistas” e verossímeis do sofrimento humano nas tragédias não se limitam às cenas de morte, aos momentos de maior tragicidade. Via-de-regra, o sofrimento é explorado retoricamente, retomado várias vezes em diversas circunstâncias,

esmiuçado, distendido por períodos mais ou menos longos, frequentemente representado de forma concreta, como por exemplo, no *Filoctetes*, de Sófocles, onde o protagonista que dá título à tragédia exhibe, ao longo de toda a peça, uma ferida supurada e uiva de dor sempre que lhe vêm os acessos provocados pelo veneno do ferimento. E embora haja uma tendência a pensar em Eurípedes como o mestre em apresentar “maltrapilhos” em cena, também Ésquilo, comumente referenciado como o mais “tradicional” entre os três tragediógrafos, produzia lá os seus desgraçados: em *Os Persas*, o rei Xerxes, ao retornar da guerra derrotado, aparece em cena vestido de farrapos. Alguém poderia imaginar cena mais “barroca”? Essa predileção que se observa nas tragédias gregas pela representação do sofrimento, chegando ao extremo de expor corpos mutilados e feridos, tem relação direta com o *pathos*, com a necessidade de suscitar compaixão a fim de provocar o que temos chamado de “efeito trágico”. Contudo, quando se aborda a tragédia em sua dimensão teatral (o que temos tentado fazer), o excesso de corpos mutilados expostos no palco grego, assim como a representação física da agonia e da dor nos discursos, fazem-nos lembrar de um conceito formulado por Auerbach em sua *Mimesis*. Trata-se do conceito de “criatural”, pensado em relação à tradição judaico-cristã, sobretudo a partir da representação da paixão de Cristo. Não seria este o espaço para dialogar com o grande pensador, mesmo porque as idéias de Auerbach são tão genialmente nuançadas que quase não é possível discernir um argumento que possa ser frontalmente contrariado. Mas, após analisar um trecho de uma epístola encomiástica e exortativa de Jerônimo, onde o estilo pomposo se exime em apresentar sofrimento físico de maneira explicitamente exagerada, senão grotesca, diz Auerbach, no capítulo intitulado “A Prisão de Petrus Valvomeres”:

A procissão dos enfermos e mendigos repousa, evidentemente, tanto no seu conteúdo como no seu sentido, na Bíblia. O livro de Jó, as curas dos doentes e a ética da humildade que se sacrifica, no Novo Testamento, formam as bases para essa exibição de atrocidades físicas. Já desde os tempos mais remotos, a abnegação em favor de doentes repulsivos (*spirans cadaver*, diz Jerônimo em outra passagem) e especialmente o contato físico com eles durante os cuidados prestados eram considerados sinais importantíssimos que demonstravam a humildade cristã e a procura da santidade. Mas é evidente que também as artes retóricas da tardia Antigüidade contribuíram para a crueza do efeito do nosso texto - eu até diria que sua contribuição foi decisiva.⁹⁶

Ou seja, Auerbach atribui à tradição bíblica a influência sobre a representação de personagens baixos e de sofrimentos físicos sob a perspectiva da humildade e da “procura da santidade”. A retórica da Antigüidade tardia, portanto, dos mestres da retórica latina, teria contribuído para influenciar a representação desses personagens e de suas desgraças em um estilo pomposo, elevado. Mais adiante, no capítulo sobre Madame du Chastel, Auerbach fará referência ao conceito de “criatural”, com as seguintes palavras:

É, desde os primórdios, uma das peculiaridades da antropologia cristã o fato de ela ressaltar o homem, sujeito a sofrimentos e à mortalidade; isto foi conferido obrigatoriamente pelo conceito modelar de Paixão de Cristo, relacionada com a história da salvação⁹⁷

Parece inquestionável que a retórica da tardia antigüidade aliada aos fundamentos estoicos e cristãos terá um efeito desfigurador do *pathos*. Comparando-se as tragédias gregas aos escritos da tradição que emerge ao final da antigüidade latina, a representação do *pathos* pelos gregos parece bem mais contida, equilibrada. O próprio Aristóteles observava em seu contexto a excelência das obras nas quais o *pathos* não excede os limites sugeridos pelas tramas, mas, antes, submete-se a elas. Contudo, como o “rebaixamento” da representação humana na literatura é sempre relacionado por Auerbach à tradição bíblica, já que tanto as epopeias homéricas quanto as tragédias gregas, segundo ele, primam por seu estilo “imitativo elevado”, com personagens às mais das vezes heróicos ou divinizados, tentaremos esboçar algumas reflexões sobre os personagens “baixos” na literatura grega.

Registremos inicialmente que a tradição interpretativa da *Poética* fomentou uma visão desviante de uma distinção sugerida por Aristóteles entre a arte trágica, aí incluídas a tragédia e a epopéia, artes que enobrecem, que dignificam seus personagens (*spoudaion*), independentemente do *status* social desses personagens ou de suas qualidades morais (segundo Aristóteles, Homero, na *Iliada*, dignifica Aquiles, “paradigma de rudeza”) e, por outro lado, artes que rebaixam, ridicularizam, vilipendiam os homens, a saber, a comédia e a sátira (*phaullon*). Erroneamente, compreendeu-se que apenas personagens nobres no sentido de *status* social, de estirpe nobre, eram dignos de povoar o universo trágico, enquanto

⁹⁶ AUERBACH, 1994: 55-6.

⁹⁷ *Ibid.id.*, p. 218

personagens “baixos”, compreendidos como personagens de *status* social inferior, estariam restritos ao universo cômico.

Apesar de ser possível afirmar, num sentido geral, que os protagonistas das tragédias gregas são personagens representativos de um *status* social elevado, as tramas trágicas não prescindem da presença de personagens de *status* social inferior, sobretudo “amas” e “mensageiros”. A questão é que, dizem alguns, na maioria das vezes, essas *dramatis personae* são empregadas mais como “funções” do que propriamente como personagens. Isto porque suas caracterizações são mínimas, apenas suficientes para que possam representar seus papéis. Mas é com cautela que se deve analisar as funções exercidas por esses personagens. Por exemplo, do ponto de vista dramático, a ama de Fedra em *Hipólito*, de Eurípedes, é capaz de adiantar a ação trágica de maneira tão eficaz quanto qualquer personagem mais “elevado”, aliás, é ela quem aciona a trama trágica, influenciando Fedra a confessar-lhe a causa de seu abatimento, a saber, o amor proibido de Fedra pelo enteado, e depois revelando ela própria o segredo de sua senhora a Hipólito. E mais, ao fazer com que Hipólito jure pelos deuses jamais passar adiante o que lhe vai ser revelado, a ama não apenas engendra a desgraça de Fedra, mas ainda deixa articulado esse voto de silêncio que impedirá Hipólito de se defender contra a ira do pai. (É em relação a esse voto de silêncio que Hipólito enuncia uma das falas mais citadas pelos estudiosos para ilustrar a influência do pensamento sofista em Eurípedes: “*My tongue swore, but my mind is unsworn*”). Assim, a participação da ama de Fedra é essencial ao desenrolar de toda a ação trágica em *Hipólito*. Também tem participação importante a ama de Medéia, na *Medéia* de Eurípedes, embora sua interferência não chegue a ser decisiva em termos de ação dramática – certamente pela vontade férrea de sua senhora, que não se deixa convencer por quem quer que seja. De qualquer forma, o fato de dar mostras de mais “juízo” que a própria Medéia, argumentando em favor das crianças inocentes, não deixa de ser bastante significativo.

Considera-se, com frequência, essa tendência de Eurípedes de valorizar seus servos, pondo-lhes na boca pensamentos bastante elaborados, como decorrente da influência que o tragediógrafo teria sofrido do socratismo, do sofismo, da retórica, havendo ainda quem considere as atitudes “inovadoras” de Eurípedes como um reflexo direto das modificações experimentadas pela sociedade ateniense naquele século de tantas transformações. Seja como for, a utilização de personagens “baixos” com funções essenciais para o desenvolvimento das

ações não é prerrogativa euripideana. São inúmeros os exemplos de mensageiros que se revelam peças-chave para o desenrolar das tramas, dentre eles, talvez o mais conhecido seja o mensageiro que aparece ao final de *Édipo Rei* de Sófocles, para revelar ao tirano a verdade sobre sua origem, assim provocando o desfecho trágico. É certo que essas amas e mensageiros podem ser vistos como desempenhando “funções”, mas se suas funções podem chegar a ser essenciais ao desenvolvimento da ação e se sua caracterização mínima é suficiente para o papel que irão representar enquanto *persona*, por que não se pode considerá-los como autênticos personagens, sobretudo se, como dirá Aristóteles, é a “ação” e não o “caráter” a alma da tragédia?

É claro que há na tragédia uma separação nítida entre os personagens do ponto de vista do *status* social, mas se essa hierarquização nada mais é que o reflexo direto da condição mesma daquela sociedade, fugir a ela seria desafiar as leis da verossimilhança. Nessa perspectiva, é possível pensar que a tragédia grega, sendo ela um instrumento de crítica social, em dignificando os seus personagens, inclusive os escravos, colocando nas mãos desses personagens “baixos” “funções” essenciais às tramas, tenha tentado até alguma rasura nessas linhas divisórias que separam socialmente os homens. A bem da verdade, não são apenas as tragédias que colocam nas mãos de personagens “baixos” funções importantes. Já na *Odisséia* observa-se o tratamento cuidadoso no sentido de atribuir a esses personagens “funções” essenciais, e mais, funções que dão a ver traços positivos em suas caracterizações mínimas, como se verifica, sobretudo, em relação ao porqueiro, mas também à ama de Ulisses. O fato de Ulisses depender do silêncio de seus dois servos no momento crucial de sua vida nos parece muito significativo. Se os servos não podem, por questões de verossimilhança, de convenção literária ou social, demonstrar grandiosidade através de palavras, Odisseu, o mestre das palavras, é obrigado a reconhecer o valor do seu silêncio.

Considere-se, finalmente, que o próprio Odisseu será “rebaixado”, precisará experimentar a condição de mendigo, velho, pobre e maltrapilho, para chegar à vitória. É óbvio que o disfarce de Odisseu serve a muitas causas: permite que se apresente incógnito para assim conhecer a verdade sobre a lealdade dos seus; valida o poder de Atena, que pode moldar os homens a seu critério; representa, através da velhice, a etapa final da viagem de Odisseu etc. Mas qualquer uma dessas “funções” encontraria facilmente outras formas de serem executadas. Certamente Odisseu não precisaria desse disfarce para espionar seu palácio

e descobrir as verdades que buscava, por um lado, ele não seria mesmo reconhecido, já que a própria Penélope não o reconhece, nem mesmo depois de sua transfiguração final, por outro lado, com tanta habilidade em lidar com as palavras, seria suficiente inventar alguma estória e facilmente se infiltraria em sua casa para descobrir o que quer que fosse. Assim também o poder de Atena, tantas vezes manifesto, não precisaria dessa metamorfose de Odisseu para se fazer comprovar. Ao que parece, a transformação de Odisseu em mendigo é antes de tudo uma maneira de fazê-lo experimentar de maneira concreta a realidade simples dos pobres, a condição humilde dos escravos, a fragilidade e o sofrimento físico dos velhos. Considerando-se que essas condições estão em franca oposição aos ideais de honra, de nobreza, de beleza, de riqueza e de força dos gregos, a transmutação em velho mendigo afigura-se-nos como um último “rito de passagem”, uma última prova em direção à sabedoria, ou melhor, à sabedoria do sofrimento. Assim, ao traçar um caminho para a realização dos ideais humanos que passa por um contato efetivo com os seus contrários, a narrativa homérica dá conta desses contrários, não de forma excludente ou preconceituosa, mas respeitosamente, dando a ver que para além do estilo elevado e da aclamação aos heróis, há na epopéia a consciência das dificuldades humanas experienciadas por aqueles que, por infelicidade do seu destino, não são favorecidos pelos deuses.

Parece importante tentar ler nos textos do legado grego atitudes de resistência com relação à organização do contexto social. Já nos referimos anteriormente ao discurso de Djanira com relação às mulheres tornadas escravas, no qual a personagem dá testemunho de sua consciência em relação aos oprimidos. Vale a pena repetir esse discurso:

Djanira:

Yes, I have every reason to be happy
 From the bottom of my heart, at this success.
 Good fortune, and happiness, they must go together...
 And yet... if we are not blind, we cannot but fear
 Today's success may be tomorrow's fall...
 My friends, I am full of pity at this sad sight,
 These poor unhappy exiles, homeless, fatherless,
 Waifs in a strange land - daughters of free-born families,
 For all we know, and now condemned to slavery.
 Zeus, Giver of Victory,
 May you never deal thus with any child of mine,

Or may I die before that day!
This sight is horror enough.⁹⁸

Tradicionalmente, um discurso como esse seria visto como legitimação do pensamento grego em relação à instabilidade dos destinos humanos. Não surpreende que essa interpretação seja a mais destacada, considerando-se que as mais das vezes são as relações entre as tragédias e as questões mítico-religiosas que afinam o diapasão dos estudiosos dessa literatura. Contudo, não é possível deixar de ver que, numa sociedade escravagista, esse discurso tem uma dimensão de resistência subversiva, talvez até revolucionária. Claro que a resistência que aí se identifica é a resistência possível, decorrente muito mais da sensibilidade humana do que de ideologias voltadas para a igualdade entre os homens. Isso explica como se mistura na *Odisséia* a condição social de mendigo com a dimensão existencial da velhice. Diante dos padrões idealistas da honra e da nobreza, da beleza, da juventude e da força, a condição de pobreza, a escravidão e a velhice são tão dignos de compaixão quanto as desgraças do corpo e da alma. De qualquer forma, parece interessante desviarmo-nos propositadamente dessa categorização delimitadora da tragédia como arte elevada para observar mais de perto seus personagens “baixos”, a maneira como a arte trágica os utiliza estrategicamente, pondo em suas mãos ações que desafiam sua invisibilidade social. Entre o *pantheon* divino e o mundo dos heróis, parece haver na arte trágica dos gregos mais “realidade” do que supõem as teorias sobre as artes elevadas.

⁹⁸ SÓFOCLES, *op.cit.*: 129.

4. Considerações finais: a irrupção do trágico na tragédia

Além do caráter informativo dos dados históricos e literários que fundamentam este capítulo e que se mostram relevantes para uma compreensão mais circunstanciada da tragédia em suas origens, a maneira como foram organizados e discutidos esses dados autoriza-nos a considerar a irrupção do trágico na literatura ocidental a partir de várias perspectivas, algumas delas determinantes para alicerçar as hipóteses que pretendemos verificar nas instâncias seguintes.

Primeiramente, consideremos a gênese da tragédia sob o aspecto religioso. Na essência da divindade que se apresenta como patrono da arte trágica, a morte se manifesta, não a partir de martírios existenciais ou de sofrimentos extraordinários, mas de maneira sedutora, como consequência natural do prazer descomedido, da alegria extremada, da embriaguez, do êxtase. Vimos como Dioniso é a representação emblemática não da morte, mas da morte que naturalmente sucede a vida vivida em sua plenitude. Nada há de aterrador ou lutuoso no mito dionisiaco, que não se demora no relato da morte, nada nos diz do repouso do deus além do êxtase, apenas nos leva a testemunhar a beleza da vida, sorvida em fluidos inebriantes. De tal constatação podemos derivar a idéia de que a influência dionisiaca nas origens da tragédia confere a essa arte uma conotação positiva em relação à existência humana, emprestando-lhe como modelo uma imagem de vida plena e despreocupada, indorida, fértil e deliciosamente contagiante, encerrada em um sono pacificador dos sentidos. Não podemos esquecer que a tragédia em suas origens dionisiacas tinha, segundo Aristóteles, um caráter burlesco, satírico. O festival de Dioniso é, antes de tudo, celebração, festa, espetáculo.

Ora, mas se Dioniso, o patrono da tragédia, desautoriza uma concepção negativista da existência, de onde a dor e o sofrimento, o terror em relação à morte, o *pathos*, a compaixão pelos que se vão, tão fundamentais à arte trágica? Tenha ou não o culto aos heróis a influência que pretendem alguns na irrupção do trágico na arte dramática, para melhor compreendermos as causas dessa irrupção deveremos considerar um dado fundamental ao momento histórico do surgimento da tragédia, fator inúmeras vezes sugerido em nosso relato, mas talvez não tão objetivamente explicitado: trata-se do conflito crucial entre o pensamento mítico e o pensamento racional que caracteriza o século V a.C.. Esse impasse se revela determinante para

o surgimento do que estamos chamando de “espírito trágico” na tragédia, manifestando-se esse espírito na consciência da morte não como parte da vida, mas como fim da vida, portanto, como fenômeno aterrorizante e lutuoso.

Para alguns estudiosos, esse conflito entre o mito e o *logos* estaria já se configurando nas epopéias homéricas, considerando-se que na *Odisséia* o *Pantheon* divino se mostra mais racionalmente ordenado do que na *Iliada* (supondo-se, obviamente, que esta última seja uma composição artística anterior àquela). Seja como for, ainda que consideremos, com Adorno e Horkheimer⁹⁹, que o mito é ele próprio pensamento racional, é inegável que no século V a.C., o século de ouro das tragédias gregas, o pensamento racional atinge limites máximos de inquietude, patenteados nas ousadas experimentações sofisticadas da linguagem, quando a própria ordem divina é desafiada.

Dessa crise mítico-religiosa, a necessidade de investigar crenças, de reposicionar valores, de travestir velhas idéias em formulações mais racionalmente aceitáveis. Não surpreende que a morte ocupe posição privilegiada nesse processo revisionista de compreensão do mundo. Se a aceitação inquestionável do mito permitia compreender ou aceitar a morte como arbitrariamente enviada pelos deuses, no momento em que o racionalismo desafia a ordem divina, as questões inescrutáveis começam a ser formuladas e – diante do silêncio dos imortais – respondidas pelos próprios homens, que procuram identificar em suas próprias ações ou instituições as causas para a ira dos deuses. Não foi sem motivos que decidimos enquadrar a tragédia como instrumento de crítica social. Apostamos na dimensão social da tragédia como um forte elemento desconstrutor do trágico em seu sentido mais puro de fenômeno incompreensível, imerecido, insondável¹⁰⁰.

No contexto de racionalização dos fatos da vida humana, o universo ficcional da tragédia não poderia ser um universo perfeito, tornado trágico apenas pela intervenção aleatória, arbitrária ou inescrupulosa de uma ordem superior. Representação assim fatalística,

⁹⁹ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. “Conceito de Iluminismo”. In: *Os Pensadores*. Adorno. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

¹⁰⁰ Sobre a relação entre o surgimento da tragédia e a “modernidade” da ordem e do pensamento social dos gregos em oposição à tradição mítico-religiosa, cf. TORRANO, 1995: 14. A esse respeito, dizem VERNANT & VIDAL-NAQUET: “Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desapercibidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável” (1977:11)

absurda, invalidaria o critério mais fundamental à lógica da racionalidade ocidental, senão à lógica da razão humana: a crença em relações de causalidade, axioma apaziguador que insiste em nos fazer crer que tudo na vida tem um “porquê”. Se a racionalidade tem como premissa essa convicção de que todo efeito tem uma causa, à tragédia, arte surgida dessa fermentação de perguntas e respostas racionais ao desconhecido, cumpre apenas rastrear as causas do trágico. Daí a representação de universos conflituosos, a sugerirem participação humana ou social nas desgraças que atingem os homens. Devemos considerar que nada há de estranho em construir um universo ficcional conturbado, turbulento. A vida real é um modelo mais que efetivo para garantir verossimilhança a qualquer enredo que situe o trágico em relação a conflitos existenciais ou sociais.

Isso nos leva a reconhecer que na origem da tragédia encontram-se já fortemente representadas as categorias de erro e culpa. A racionalização do trágico se dá através da atribuição de responsabilidades aos homens por ações cometidas e embora os deuses sejam muitas vezes os responsáveis diretos pela tragicidade das tramas, a ordem humana tem lá seus pontos fracos que contribuem para acionar a máquina trágica. Isso não significa absolutamente aquiescer que a tragédia grega pode ser avaliada em termos de “justiça poética”, pelo menos não como uma estrutura que se ofereça a um modelo interpretativo cristão de “pecado” e “punição”. O chamado “erro trágico” e suas consequências funcionam apenas como contrapesos a uma ordem que precisa ser compreendida, mas que permanece em vários aspectos insondável, sujeita a mecanismos de aceitação que transcendem a racionalidade, sendo desse descompasso entre a necessidade e a impossibilidade de compreendê-la que deriva o efeito trágico. Não dissemos que a tragédia grega supera o mito através do *logos*, apenas que dramatiza racionalmente o conflito entre essas duas instâncias. E mais, esperamos ter deixado claro em nossas considerações sobre a forma como os tragediógrafos exploravam o *logos* que os conflitos identificados em suas tramas não se deixam apanhar por esquemas maniqueístas, redutores.

É complexa a tessitura desse mundo trágico. Algumas vezes é o destino que encaminha os homens para suas ações maléficas. De outras, são os próprios homens que acionam seu fado trágico, voluntária ou involuntariamente, chamando a atenção dos deuses. Essas poucas alternativas possibilitam diferentes combinações entre elementos dramáticos que, dosados diversamente nos enredos, produzem universos fortemente nuançados, mundos ficcionais nos

quais as relações de causalidade, embora apreensíveis, resistem a mecanismos de apreensão simplificadores.

Embora fontes diversas ofereçam informações sobre o trágico nas tragédias gregas a partir da reconstrução antecipada de uma concepção religiosa de mundo, desviamo-nos propositadamente dessa tendência generalizadora pelos motivos que se seguem. Por um lado, porque a nós parecem suspeitas essas crenças em crenças gregas – as tragédias, como vimos, desvelam concepções desviantes, quando não radicalmente contraditórias, em relação ao seu universo mítico-religioso. Por outro lado, embora a construção de uma perspectiva religiosa pudesse facilitar nossa tentativa de investigar a representação do trágico, estamos tentando não perder de vista o fato de que a tragédia é antes de tudo uma arte dramática, mais que isso, arte dramática concebida como espetáculo teatral, portanto, sujeita a inúmeros mecanismos de produção e recepção que interferem poderosamente na construção textual. Daí nossa ênfase na dimensão teatral da tragédia em suas origens, ou, num sentido mais amplo, nosso cuidado em considerar parâmetros impostos à arte dramática a partir de suas convenções, condições de produção e recepção. Com isso podemos assegurar que estamos buscando não abstrações filosóficas ou teológicas sobre o trágico nas tragédias, mas examinando a construção dramática do trágico, ou, se nossas hipóteses se confirmarem, a des/construção dramática do trágico. Nossa premissa maior, já anunciada na introdução deste trabalho, pode ser reformulada em termos mais específicos às tragédias gregas: acreditamos que a despeito do heróico destemor diante da morte evidenciado por alguns personagens das tramas gregas, a tragédia enquanto forma rejeita o trágico, oferecendo-se aos homens como racionalização de um universo que, afinal de contas, sempre primou pela inescrutabilidade do seu mais temido fenômeno – a finitude humana. A consciência de que a lógica dessa racionalização é ela mesma limitada e a constatação de que a dinâmica desse processo de apreensão racional do trágico se realiza sob os auspícios da poesia são os fatores que tornam nossa empresa tão desafiadora e tão complexa.

Nas páginas seguintes, seguiremos os passos de Aristóteles, valendo-nos de seus conceitos para examinarmos mais detidamente a des/construção do trágico na arte dramática dos gregos.

CAPÍTULO II

A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO NO LEGADO GREGO

A arte poética não é, em absoluto, algo que se preocupe com a verdade, e é sumamente difícil compreender e inteligir a verdade que há nisso.
PLUTARCO

1. O idealismo platônico, a negação do trágico e a condenação da poesia

A morte de Sócrates, tal como relatada por Platão no *Fédon*, parece-nos a mais anti-trágica tentativa de racionalização do trágico no universo grego. Embora Homero encontrasse saídas formidáveis para dissolver o *pathos* em suas epopéias, nem por isso ele fugia à morte em seu sentido mais aterrorizante e lutuoso. Os heróis homéricos sofrem e choram em face dos destinos trágicos, lamentam-se, descabelam-se diante do sofrimento. Homero faz mesmo questão de acentuar traços nas caracterizações dos que estão para morrer de maneira a amplificar a dor provocada pelos episódios trágicos. Assim, por exemplo, realça o poeta ora a juventude excessiva de um, a coragem extremada de outro, obrigando-nos a considerar que este possui filhos pequenos, aquele tem pais velhos. Todos esses recursos nos levam a um confronto emocionado com a morte, ainda que o próprio Homero se apresse a enxugar nossas lágrimas, o que não fazem os tragediógrafos, que primam pelo prolongamento da dor.

Em sua tentativa de legitimar a morte como passagem para um mundo ideal, Platão se valerá de Sócrates e de sua condenação para construir um relato que rejeita substancialmente o trágico. Ao contrário de Homero, que se acerca da morte para valorizar a existência corpórea, Platão acompanha os derradeiros momentos de Sócrates para demolir os pilares de sustentação dessa consagração da existência na terra, tão cara aos gregos e tão fundamental ao surgimento da arte trágica, arte que esmaece sempre que o valor da vida após a morte rasura o valor da vida. Lembremos que o dionisiaco clama por vida plena.

Rodeado por seus discípulos, Sócrates dedica o último dia de sua existência à proclamação de sua certeza da imortalidade da alma. Para alguém que considera o corpo como obstáculo para a vida do espírito, a morte significa apenas o fim do cativeiro imposto pelos

desejos e paixões da carne. Desligar o corpo da alma, tal seria a função da Filosofia. E embora reconheça não ser lícito ao homem abreviar sua existência, Sócrates declara seu anseio por encontrar a morte, indiferente a qualquer idéia de dor ou sofrimento, apenas considerando seu fim como começo de uma vida plena no domínio das verdades eternas.

Tendo convencido seus discípulos mais cétricos da incontestabilidade de sua argumentação racional acerca da imortalidade da alma e deixando-lhes um mito para ilustrar o itinerário das viagens dos puros e dos impuros, Sócrates despede-se dos amigos. Serenamente, sorve sua taça de veneno, não sem antes inquirir do seu executor sobre a possibilidade de fazer aos deuses uma libação com o licor da morte:

– Dize-me, é ou não permitido fazer com que esta beberagem uma libação às divindades?

– Só sei, Sócrates, que trituramos a cicuta em quantidade suficiente para produzir seu efeito, nada mais.

– Entendo. Mas pelo menos há de ser permitido, e é mesmo um dever dirigir aos deuses uma oração pelo bom êxito desta mudança de residência, daqui para além. É esta minha prece; assim seja!

E em seguida, sem sobressaltos, sem relutar nem dar mostras de desagrado, bebeu até o fundo.¹

Para além da serenidade de Sócrates diante da morte, impressiona o esforço de Platão para desconstruir o trágico. Seu tom de indiferença ao sofrimento produz uma narrativa que em alguns momentos chega a parecer desumana. Considere-se, por exemplo, como despreza Platão as relações familiares de Sócrates. Desde Homero, referências a viúvas e a órfãos constituem um dos mais efetivos recursos para a produção do *pathos* nas artes poéticas. Apresentando-nos Xantipa, esposa de Sócrates, como uma verdadeira megera e introduzindo os filhos do filósofo no relato apenas como se estivesse a cumprir uma obrigação com a reprodução de factuaisidades históricas ou de parâmetros de verossimilhança ficcional (seria improvável que a esposa e os filhos não visitassem Sócrates no dia de sua execução), o tom anti-trágico do discurso platônico não permite manifestações emocionais na despedida familiar:

¹ PLATÃO, *op.cit.*:98

Depois de se ter banhado, trouxeram-lhe seus filhos (tinha dois pequenos e um já grande), e as mulheres de casa também vieram; entreteve-se com eles em presença de Críton, fazendo-lhes algumas recomendações. Em seguida, ordenou que se retirassem e veio para junto de nós.²

Na verdade, tudo no diálogo de Platão converge para legitimar a recusa do trágico com base em convicções idealistas. Contudo, mesmo que o Ocidente jamais esqueça as lições do mestre de Platão, cujos pressupostos ecoarão no estoicismo e no cristianismo, ainda que os teorizadores da tragédia lamentem os excessos do racionalismo socrático na tragédia pós-socrática, são os próprios discípulos de Sócrates que garantem a sobrevivência do trágico enquanto desconforto humano diante de sua finitude corpórea. Parece irônico que Platão necessite reafirmar esse desconforto para afirmar a grandiosidade do seu mestre. Conta-nos Fédon:

Nesse momento nós, que então conseguíamos com muito esforço reter o pranto, ao vermos que estava bebendo, que já havia bebido, não nos contivemos mais. Foi mais forte do que eu. As lágrimas me jorraram em ondas, embora, com a face velada estivesse chorando apenas a minha infelicidade pois, está claro, não podia chorar com pena de Sócrates! Sim, a infelicidade de ficar privado de um tal companheiro! De resto, incapaz, muito antes de mim, de conter seus soluços, Críton se havia levantado para sair. E Apolodoro, que mesmo antes não cessara um instante de chorar, se pôs então, como lhe era natural, a lançar tais rugidos de dor e de cólera, que todos os que o ouviram sentiram-se comovidos, salvo, é verdade, o próprio Sócrates.³

A questão é que mesmo não prescindindo de um parágrafo para relatar a manifestação do *pathos* pelos discípulos, é a Sócrates que Platão concede a última palavra:

– Que estais fazendo? – exclamou. – Que gente incompreensível! Se mandei as mulheres embora, foi sobretudo para evitar semelhante cena, pois, segundo me ensinaram, é com belas palavras que se deve morrer. Acalmai-vos! Dominai-vos!

Ao ouvir esta linguagem, ficamos envergonhados e contivemos as lágrimas.⁴

² *Id.*, *ibid.*, p. 97.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 98

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 98

Devemos dizer que o apego à vida corpórea era apenas um dos aspectos que incomodavam Platão na sustentação de suas doutrinas idealistas. No centro dessas doutrinas, a concepção de Filósofo como aquele que se devota ao eterno, portanto, alguém que procura a certeza, não a opinião, alguém que tem amor à verdade, que despreza os simulacros. O chamado “mito da caverna”, diz bem dessa caminhada do Filósofo em direção à Luz.

No Livro VII da *República*, Sócrates enuncia o mito da busca por conhecimento: no fundo de uma caverna há homens prisioneiros, acorrentados de costas para a abertura da gruta. Atrás deles, num plano superior, há um caminho elevado, fechado por um muro detrás do qual arde uma fogueira. Entre o fogo e o muro, maquinistas invisíveis fazem passar, por sobre o muro, figuras, efigies de homens, de animais e de objetos, cujas sombras se projetam à luz da fogueira. Esses “simulacros” compõem um teatro de silhuetas que são para os prisioneiros a própria realidade. Um dia, libertos de suas grilhetas, os homens viram-se para a abertura da caverna e conseguem entrever o reflexo da luz exterior. Atraídos pela claridade, caminham em sua direção. O sol os deslumbra, mas obriga-os a fecharem os olhos habituados apenas à escuridão. Finalmente, graças a exercícios, esses homens passarão a poder suportar a luz e assim contemplar os verdadeiros objetos dos quais até então conheciam somente as cópias. Essa caminhada em direção à Luz continua, até que os homens sejam capazes de conhecer o próprio sol, fonte originária do Ser e da Verdade.

Embora sem anunciar explicitamente uma teologia, o mito platônico afirma em uma imagem exuberante a crença do filósofo em uma ordem fundada num princípio por essência bom, de onde o amor, a justiça, o bem, a verdade. Nessa perspectiva de uma realidade última, francamente iluminada, os “simulacros” precisam ser denunciados e substituídos pelos objetos reais.

Avistada por Platão em sua própria caminhada em direção à Luz, a arte poética, “cópia” da realidade, é apreendida como sombra que desafia o idealismo do filósofo e que precisa, portanto, ser denunciada. São bem conhecidos os motivos pelos quais Platão bane os poetas de sua *República*. Já no Livro II, começam a ser esboçadas idéias que enredam a poesia num processo argumentativo especioso, coercitivo o suficiente para enquadrar a grande arte literária dos gregos, motivo de orgulho desse povo, como uma ameaça à constituição de um Estado ideal. Fundamentando-se a *República* em uma discussão sobre o conceito de justiça, a poesia sofre sua primeira acusação quando Adimanto, então o interlocutor de Sócrates,

considerando as dificuldades de se praticar a justiça e as vantagens que se oferecem aos injustos, atenta para a tradição poética, observando que ali os deuses podem ser subornados. Os poetas, diz Adimanto,

são os primeiros a dizer que os deuses podem ser influenciados e demovidos com sacrifícios, agradáveis votos e oferendas (...). Se os poetas dizem a verdade, cumpre-nos ser injustos e fazer logo oferta do fruto de nossas más ações; porque, se formos justos, embora nada tenhamos que temer da parte dos deuses, perderemos os proveitos da injustiça; e, sendo injustos, obteremos os proveitos e, com o nosso pecar e sacrificar, sacrificar e pecar, conseguiremos propiciar os deuses e não seremos punidos.⁵

Está lançada a primeira acusação contra a poesia. Diante da necessidade de ensinar aos jovens que a justiça é em si mesma o maior dos bens e a injustiça o maior dos males, a tradição poética surge como perigosa ameaça.

Ainda no Livro II, Sócrates formula uma das leis que haverão de contribuir para sustentar o idealismo de sua organização estatal, lei que proscree os poemas nos quais as divindades são apresentadas como causadoras das desgraças dos homens. Argumentando que o poeta não deveria tentar explicar os males humanos como obras divinas, diz o filósofo:

(...) se o fizer, terá de inventar uma explicação semelhante à que procuramos agora, dizendo que as ações divinas foram justas e boas e que o castigo redundou em benefício do culpado. Mas que chame infortunados aos que sofreram a pena e que a divindade foi autora de sua desgraça - isso não haveremos de tolerar ao poeta; embora possam dizer que os maus foram infortunados precisamente porque necessitavam de castigo, e que ao recebê-lo foram objetos de um benefício divino. Mas, se queremos que uma cidade se desenvolva em boa ordem, é preciso impedir por todos os meios que nela se atribua à divindade, que é boa, a autoria dos males sofridos por mortal, e que narrações de tal espécie sejam escutadas por moços ou por velhos, estejam elas escritas em verso ou em prosa. Pois quem conta tais lendas profere coisas ímpias, inconvenientes e contraditórias entre si.⁶

E conclui logo adiante:

⁵ PLATÃO, *A República*, 1996: 36. O texto utilizado em nossas citações foi traduzido do original grego por Leonel Vallandro, embora outras traduções constantes da bibliografia tenham também servido de base às leituras que fundamentam esse estudo.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 49

Esta será, pois, a primeira de nossas regras relativas aos deuses e das normas a que deverão conformar-se poetas e narradores: que a divindade não é autora de todas as coisas, mas unicamente das boas.⁷

Não será esse o único, nem o principal interdito à poesia no diálogo concebido por Platão. No Livro III reaparecem as constatações acerca dos perigos das idéias expressas pela tradição poética mais aclamada. Desta feita, critica Sócrates as visões desalentadoras que Homero projeta em relação ao Hades. Para o filósofo preocupado em fazer dos jovens guardiães da *República* corajosos guerreiros, portanto, destemidos em relação à morte, nada mais incômodo do que uma descrição desagradável da existência após a vida. Isso leva Sócrates a concluir que muitas passagens das epopéias sobre o além teriam de ser expungidas, fundamentando sua censura na *Odisséia*, evocando, como seria de se esperar, o desconcertante enunciado de Aquiles, por ocasião da descida de Odisseu aos infernos, quando o herói morto não apenas anuncia seu descontentamento em relação à sobrevivência no Hades, mas ainda põe em questão os valores mais aclamados entre os gregos: a honra, a nobreza e a riqueza. Nos versos citados por Sócrates na *República*, diz Aquiles, o maior dos heróis gregos que “Preferiria lavrar a terra a serviço de um homem pobre e sem recursos a reinar sobre todos os mortos.”⁸

Nesse processo de formação de guerreiros valorosos, isentos de temores em relação à morte, a poesia, sobretudo a poesia homérica, oferece ainda outros incômodos exemplos de comportamento, ao representar heróis que se lamentam, atitudes, segundo Sócrates, incompatíveis com a postura dos homens e até mesmo das mulheres nobres. Apenas os homens de caráter vil e as mulheres ignóbeis deveriam na poesia dar mostra de suas lamentações, de maneira que tais demonstrações de fraqueza humana, ao invés de servirem como modelo de comportamento, passassem a causar repugnância aos jovens educados para serem os defensores da República ideal. Nas palavras de Sócrates:

Pediremos, pois, a Homero e aos outros poetas que não nos apresentem Aquiles, filho de uma deusa, “estendido ora de lado, ora de boca para cima, ora de boca para baixo; e erguendo-se logo depois para vaguear desatinado ao longo das praias do mar

⁷ *Id., ibid., p. 49*

⁸ HOMERO, *op.cit.*: 53

infecundo”, nem “colhendo com ambas as mãos o pó escuro e derramando-o sobre a cabeça”, nem, enfim, chorando e lamentando-se de maneira tão hiperbólica. Tampouco nos deve mostrar a Príamo, parente próximo dos deuses, suplicando e “rebolcando-se no esterco, a chamar cada qual pelo seu nome”. Ainda mais encarecidamente lhe imploraremos que não represente os deuses a gemer e a dizer: “Ai de mim, desventurada! Ai de mim, triste mãe de um herói!”⁹

Também não se deveria recitar aos jovens guardiães relatos sobre a conduta indecente dos deuses, por exemplo,

(...) o espetáculo de Zeus, a quem a concupiscência amorosa faz esquecer subitamente todos os planos que maquinava, velando sozinho enquanto dormiam os demais deuses e os homens, e se excita de tal modo ao contemplar Hera que não tem paciência sequer para entrar em casa, mas quer deitar-se com ela ali mesmo, no chão, dizendo que nunca fora possuído de tão furioso desejo, nem mesmo quando se uniram pela primeira vez, “às escondidas de seus queridos pais”? Ou a passagem em que Hefesto acorrenta Ares e Afrodite por motivos da mesma ordem?¹⁰

Igualmente ameaçadores ao caráter dos jovens são os relatos das contendas entre os deuses, ou das ações atrozizadas atribuídas às divindades pelos poetas. Quanto a isso, conclui Sócrates:

Obrigamos (...) os poetas a dizer que semelhantes façanhas não são obras dos heróis, ou então que estes não são filhos dos deuses; mas que não afirmem ambas as coisas ao mesmo tempo nem procurem persuadir nossos jovens de que os deuses fazem barbaridades ou de que os heróis são tão ruins como qualquer outro homem - idéias que, como dizíamos, não são piedosas nem verdadeiras, pois já demonstramos que nada de mal pode vir dos deuses. (...) Porque é indubitável que todos começarão a desculpar seus próprios vícios quando se convencerem de que o mesmo que eles fazem, o fazem também, “os descendentes dos deuses, os parentes de Zeus.”¹¹

Estabelecidos os interditos com relação aos temas “imorais” abordados sem maiores escrúpulos pela poesia em seus processos de representação de deuses, semideuses e heróis, e censurado o tratamento que oferece em relação a assuntos de além-túmulo, Sócrates põe-se a considerar o elemento dramático na composição poética. Deve-se observar que neste Livro III,

⁹ PLATÃO, *op. cit.*:55

¹⁰ *Id. ibid.*, p. 57

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 58

não há ainda a equação “arte poética = arte imitativa”, relação concebida por Platão a partir do esquema metafísico que impulsiona sua doutrina das Idéias e que haverá de desqualificar a poesia em geral por seu caráter mimético em relação ao mundo aclamado pelo filósofo como o mundo “ideal”. O que aparece no Livro III é apenas um dos termos dessa equação entre arte e *mimesis*, relação talvez ainda impensada em seu sentido generalizante a essa altura da obra, o que provavelmente explica o caráter um tanto atabalhado, grosseiro até, do argumento que arrastará a arte pictórica e a arte poética para a doutrina das Idéias no Livro X, discussão à qual voltaremos em seguida.

A questão é que no Livro III, não há ainda uma crítica generalizante ao fazer poético como uma arte imitativa, mas aceita-se a poesia que se apresenta em forma de narrativa simples, ou seja, aquela em que o poeta fala em seu próprio nome. O que Sócrates vê como um embuste nesse momento é a estratégia poética de falar o autor pela boca dos personagens, isto é, a configuração dramática dos diálogos, essa sim, classificada pelo filósofo como sendo “arte imitativa”. Tendo considerado os três “estilos” básicos de poesia – narrativa simples, em que o poeta “é o único a falar”, como no ditirambo; poesia imitativa, aquela em que as ficções poéticas se desenvolvem exclusivamente por imitação, como se dá com a tragédia e a comédia, e finalmente, a combinação de ambos os “estilos”, como acontece na epopéia, Sócrates passa a ponderar sobre a necessidade de se excluir da poesia o elemento dramático, isto é, o “estilo imitativo”, portanto, fingido, mentiroso, ilusório. E explica a necessidade dessa interdição: numa República em que cada cidadão terá seu papel específico e bem delimitado – um sapateiro podendo ser apenas sapateiro, juizes apenas juizes, negociantes exclusivamente negociantes, soldados unicamente soldados, a presença de um gênero que permite ao poeta colocar-se na pele de quem lhe aprouver representaria uma ameaça contínua àquela organização social, sobretudo porque esse “estilo” poético imitativo não se restringe ao poeta-criador, mas possibilita também que um único “ator” – seja ele agente dramático ou rapsodo, encarne diversas personalidades. Essa ponderação sobre os perigos do “estilo” imitativo culminará na seguinte decisão:

(...) quando um desses homens capacitados pela sua inteligência para adotar qualquer forma e imitar todas as coisas aparecer em nossa cidade, tencionando-se exhibir com os seus poemas, cairemos de joelhos diante dele como diante de um ser divino, admirável e

sedutor, mas, fazendo-lhe ver que não existe continuação nem é permitido que exista entre nós nenhum homem como ele, o reexportaremos para outra cidade, não sem antes o termos ungido de mirra e coroadado com uma grinalda de lã. Pela parte que nos toca, e a bem da saúde de nossas almas, nos contentaremos em escutar um poeta ou fabulista mais austero, ainda que menos agradável, que não nos imite senão o estilo dos homens virtuosos e não se afaste, em sua linguagem, daquelas normas que estabelecemos a princípio, quando começamos a educar nossos soldados.¹²

Do Livro III ao Livro IX, nada há em relação à arte literária que mereça ser destacado. Tendo sido resolvido que só seria admitida na República a poesia cujos temas e “estilos” não colocassem em questão quaisquer dos parâmetros de virtude esboçados para forjar os perfeitos guardiães daquela cidade também perfeita, Sócrates passa a tratar de outros assuntos, fazendo-nos crer que estava encerrado o embate com os poetas. No Livro X, contudo, o filósofo retoma a discussão sobre o literário, desta feita inserindo a poesia na argumentação metafísica que sustenta a teoria platônica das Idéias. As proposições de Sócrates em seu diálogo com Gláucon, embora bem conhecidas, merecem ser repetidas:

SÓCRATES: De acordo com o que dissemos, são três as espécies de camas: uma, a que existe na natureza e que, segundo creio, podemos dizer que é fabricada por Deus; pois quem mais poderia fazê-la?

GLÁUCON: Ninguém, suponho.

SÓCRATES: Outra, a que faz o marceneiro.

GLÁUCON: Sim.

SÓCRATES: E a terceira, que é obra do pintor. Não é assim?

GLÁUCON: Seja.¹³

A conclusão dessa argumentação não se faz esperar. Deus é o criador da cama em essência, da cama ideal, o marceneiro é um artífice de camas, reproduzindo diretamente nos objetos que fabrica a cama ideal, criada por Deus. Já o pintor, pergunta Sócrates a Gláucon:

SÓCRATES: (...) dirias que também o pintor é artífice e fabricante?

GLÁUCON: De modo algum.

SÓCRATES: Mas, se ele não é artífice, que é ele em relação com a cama?

¹² *Id., ibid., p. 63*

¹³ *Id., ibid., p. 218.*

GLÁUCON: Creio que seria mais adequado chamá-lo imitador daquilo que os outros fabricam.

SÓCRATES: Muito bem – quer dizer que chamas imitador àquele que é o autor da terceira espécie, começando pela natural?

GLÁUCON: Exatamente.

SÓCRATES: E imitador será também o poeta trágico, que ocupa, como todos os outros imitadores, o terceiro lugar na série, a começar do rei [Deus] e da verdade.¹⁴

Distanciada duplamente da verdade, a poesia (agora ao que parece, não apenas a poesia de “estilo imitativo”, mas todo o fazer literário que se defina por seu caráter ficcional) passa a ser alvo de outras investidas: o poeta, sendo nada mais que um imitador,

(...) valendo-se de nomes e locuções, aplica certas cores tomadas às diferentes artes, e assim faz crer a outros que julgam pelas palavras, como ele, que se expressa com muito acerto quando fala com metro, ritmo e harmonia sobre a arte do sapateiro, sobre estratégia ou qualquer outro assunto - tão grande é o fascínio que possuem essas coisas!¹⁵

Finalmente, em franca oposição à Filosofia, que ensina os homens a controlar, pela razão, as fraquezas da alma, a imitação poética “rega e alimenta as paixões ao invés de deixá-las secar e erige em governante o que deveria ser governado”.¹⁶

Diante de tudo o que foi exposto, nada mais resta a fazer senão banir os poetas dessa República ideal. Não parece ser o caso de se colocar em questão o grau de seriedade dessa argumentação platônica acerca da poesia, apesar de não ser possível, para nós, esquecer que é exatamente fazendo uso de um gênero literário imitativo – os diálogos, que o filósofo critica o caráter de imitação da arte poética. Também parece prudente mantermo-nos em alerta com relação à ironia de Sócrates – muitas das passagens da *República* e de outros diálogos socráticos resistem a interpretações que se afastem da ironia ou até mesmo do sarcasmo. Com relação à inserção da poesia na doutrina metafísica das Idéias no Livro X, se apreendida com gravidade, como o tem feito a tradição crítica, esse argumento contra a arte poética nos parece um tanto grosseiro, sobretudo a estratégia de pensar o pintor em relação ao artífice e não à

¹⁴ *Id., ibid., p. 219.*

¹⁵ *Id., ibid., p.222*

¹⁶ *Id., ibid., p. 226*

Idéia, elaboração insuficiente, senão indigna do pensamento refinado de Platão. De qualquer forma, o saldo dessa discussão demonstra que na *República* a poesia acaba por ser destituída do lugar de honra onde até então a colocavam os gregos, e isso por vários motivos, alguns compreensíveis em termos de uma argumentação moral estreita, outros sustentáveis apenas como legitimação de uma visão preconceituosa em relação à arte. Como diz John Jones em sua obra *On Aristotle and Greek Tragedy* (1980):

(...) Plato could well have said that the painter imitates the transcendent idea visible to his inward eye, not the table made by the carpenter. This obvious step is taken much later by neo-Platonism, never by Plato himself, and the fact that he does not do so is one ground for suspecting him of stubborn initial prejudice against art.¹⁷

O fato é que em virtude das emoções que a poesia alimenta, das idéias que transmite, de suas tramas, e em última instância, por ser a imitação poética uma espécie de realidade de terceira ordem, duplamente afastada do “ideal”, para Sócrates, senão para Platão, o que os poetas conseguem expressar é irracional e imoral, portanto, estes devem ser banidos.

Malgrado o acima exposto, o pensador da República (ou o da *República*), depois de reconhecer a velha inimizade entre a Filosofia e a Poesia, para não ser acusado de “dureza e incivilidade”, acaba por permitir aos amigos dos poetas que façam, em um estilo outro que não o “estilo imitativo”, este desterrado desde o Livro III, um discurso em favor da poesia:

SÓCRATES: (...) Acrescentemos, no entanto, que se a poesia prazenteira e imitativa tivesse uma razão aceitável a alegar em favor do seu direito de existir numa cidade bem regida, a admitiríamos de bom grado, pois estamos muito longe de ser insensíveis aos seus encantos; mas não é justo que por esse motivo atraioemos o que nos mostra como a verdade. Não duvido Gláucon, que te sintas tão enfeitiçado por ela quanto eu, especialmente quando é Homero quem fala.

GLÁUCON: Como não!

SÓCRATES: Proponho, pois, que lhe seja permitido retornar do exílio, mas sob uma condição: que faça a sua defesa em versos líricos ou em outro metro qualquer.

GLÁUCON: Apoiado.

SÓCRATES: E daremos também àqueles de seus defensores que são amigos da Poesia, porém não poetas, a possibilidade de pleitear a sua causa em prosa e de sustentar que ela

¹⁷ JONES, *op. cit.*: 23-4.

não é só agradável mas útil para os regimes políticos e a vida humana. Pois muito teríamos a ganhar se fosse, além de deleitável, proveitosa.¹⁸

A *Poética* de Aristóteles pode ser vista como uma resposta a esse desafio, como uma “Defesa da Poesia”. É o que tentaremos demonstrar a seguir.

¹⁸ PLATÃO, *op. cit.*: 227

2. A dramatização do trágico na *Poética* de Aristóteles

2.1. A *Poética* aristotélica: uma “Defesa da Poesia” ?

Durante aproximadamente vinte anos, Aristóteles ouviu as lições de Platão na Academia de Atenas. Diz-nos a *Cambridge Companion to Aristotle* (1996), editada por Jonathan Barnes, que, em 347 a.C., depois da morte de Platão, Aristóteles deixa Atenas, talvez por questões políticas, embora não se possa afirmar com exatidão as causas de sua partida. Fato é que depois de um período de exílio voluntário, tendo residido em diversas localidades, inclusive na Macedônia, onde se fez preceptor de Alexandre, Aristóteles retorna a Atenas em 335 a.C., ano em que funda sua própria escola, o Liceu, muito embora naquela época florescesse ainda a Academia de Platão, dirigida e freqüentada pelos discípulos que sobreviveram ao mestre. Desses breves comentários, e sabendo-se que Aristóteles não se afastara de sua vida intelectual durante sua permanência fora de Atenas, parece significativo que o filósofo tenha decidido trilhar seus próprios caminhos no *peripatos* do seu Liceu e não sob a tutela da renomada Academia.

Não se trata aqui de investir em questões polêmicas sobre a obra aristotélica em suas relações com o platonismo, mesmo porque tal empreendimento escaparia à nossa limitada competência acerca do pensamento de cada um desses filósofos em qualquer sentido totalizador. Contudo, não parece arriscado afirmar que enquanto Platão procurava a verdade através de reflexões, Aristóteles opta pela observação e pela experiência. Enquanto para Platão a *sophia* é um saber contemplativo, Aristóteles opera no sentido de acumular dados originados dos exames dos fenômenos, estabelecendo, a partir desses dados, categorizações formais, classificações fundamentadas nos objetos observados. Preocupado com uma dimensão transcendente do universo, o mundo das Idéias, Platão pode ignorar, desprezar ou acomodar fatos da realidade, de maneira a garantir uma composição convincente das alegorias que constrói para ilustrar os fundamentos de seu pensamento idealista. Aristóteles, apesar de admitir um conhecimento conjectural e um saber que se constrói por vias indiretas, só considera como ciência verdadeira aquela que se aplica ao mensurável e que se expressa com a precisão de um raciocínio dedutivo. Daí seu esforço no sentido de construir uma *episteme* dos

fenômenos que examina. Com Platão e Aristóteles, estão delineadas as bases da dicotomia que orientará a produção do conhecimento no Ocidente: o conhecimento inteligível e o conhecimento sensível. A teorização sobre a tragédia transitará ora por um, ora por outro desses caminhos em direção ao saber.

A opção aristotélica pela priorização do conhecimento sensível, se, por um lado, oferece-se como uma lógica de organização prática de saberes específicos, por outro lado, dificulta uma reflexão sintética, totalizadora, uma reconstituição de seus pressupostos em um sistema unificado de idéias. Isso não significa que Aristóteles não tentasse tornar coerentes os argumentos que formulava, não apenas no campo mais restrito dos objetos investigados, mas também alargando os horizontes dos fenômenos observados de maneira a inseri-los em áreas mais vastas do conhecimento. Houve mesmo um tempo em que se buscou uma síntese de seus fundamentos. Hoje se reconhece um caráter fluido e flexível no desenvolvimento de suas argumentações que dificulta uma categorização sistemática do que poderia vir a ser um “pensamento aristotélico”. De qualquer forma, como bem expressa Jonathan Barnes, no Capítulo I da obra acima citada, intitulado “Life and Works”,

On the one hand, it is clear that the surviving works are not concerned to present a perfected system of thought: the corpus is certainly not systematic in this sense. On the other hand, there is some reason to ascribe to Aristotle the conviction that, in principle, the problems which he was stumbling could be illuminated, and the knowledge towards which he – like every natural man – was stretching out his hands could eventually be grasped and organized and contemplated as a totality. There was a system *in posse* but not in *esse*; a virtual but not an actual system.¹⁹

A *Poética* bem se enquadra nessa moldura construída por Barnes. Preocupado com a realidade à sua volta, o filósofo estagirita aproxima-se respeitosamente das artes que seu mestre sacrificara em favor das Idéias eternas. Examinando os fundamentos da poesia que encantava seus contemporâneos, Aristóteles tenta conduzir seus discípulos através de noções que identifica como essenciais ao fazer poético. Mas não é fácil discernir uma síntese das proposições aristotélicas nessa obra. Talvez porque a *Poética* seja mais provavelmente um

¹⁹ BARNES, *op. cit.*: 24.

caderno de apontamentos para orientar aulas do que um livro didático.²⁰ Nesse opúsculo, Aristóteles oferece uma série de exposições sobre a arte poética, abordando os problemas que se lhe apresentam para reflexão, considerando as dificuldades que emergem quando se variam os ângulos de observações de suas considerações, examinando-as tanto à luz de conhecimentos mais especificamente literários quanto a partir das relações entre a literatura e outros domínios do saber humano. Contudo, nada de muito sistemático ou definitivo resulta de seu percurso escrutinador. Talvez porque o próprio Aristóteles estivesse ainda buscando respostas, ou mesmo convidando seus discípulos a segui-lo em suas buscas. Isso explicaria porque, apesar de seu esforço em formular idéias elucidativas acerca da arte trágica, Aristóteles não demonstra preocupação excessiva com o acabamento do texto do ponto de vista argumentativo: apenas levanta as questões, observa e discute as dificuldades que se oferecem naquele momento e formula algumas soluções, muitas delas retomadas posteriormente sob ângulos que fomentam novas conclusões, havendo, inclusive, considerações que contrariam os resultados preliminares da investigação, sem que Aristóteles se dê ao trabalho de revisar essas contradições.

Seria interessante notar que mesmo operando no domínio da realidade sensível, examinando a arte poética não apenas como literatura, mas considerando-a em seu aspecto de arte teatral, ao pretender dar conta das especificidades do objeto que investiga à luz de um espectro mais amplo, Aristóteles acaba por formular conceitos que, por aspirarem a uma dimensão teórica, transcendem a realidade empírica que lhes serviu de fundamento original. “Esquecidos” dessa dimensão teórico-filosófica da *Poética*, não são poucos os comentadores que insistem em apontar problemas que, por esses e por outros motivos que explicitaremos adiante, deixam-se revelar no texto da obra quando se tenta utilizar seus conceitos como instrumental crítico. Esperamos ao longo de nossa discussão poder demonstrar, por um lado,

²⁰ A tradição dos estudos sobre Aristóteles classifica suas obras em duas categorias: as obras exotéricas, ou seja, aquelas dadas a público, e as esotéricas, as que serviam de base às lições ministradas pelo filósofo aos seus discípulos no Liceu, também chamadas de acroamáticas, por suas características de oralidade. Todas as obras aristotélicas subsistentes são consideradas acroamáticas, exceto alguns fragmentos remanescentes, que demonstram ser retalhos de obras exotéricas, apresentando esses fragmentos um caráter dialógico, tal como os escritos de Platão. O fato de ser a *Poética* uma obra acroamática explica as lacunas, o inacabamento do texto que nos foi legado. Além disso, tal como a conhecemos, a *Poética* está incompleta, tendo se perdido a sua segunda parte – embora tenha se proposto a tratar da comédia na obra, o texto parece terminar exatamente no ponto em que Aristóteles começaria a cumprir o prometido. Sobre as informações contidas nessa nota, cf. CARVALHO, Alfredo, em sua “Nota Introdutória” à *Interpretação da Poética de Aristóteles*, 1998: 16-23; SOUZA, Eudoro, 1966:11-27 e JONES, John, 1962:21.

que Aristóteles não é um pedante teórico – embasando suas idéias há um conhecimento profundo da realidade que examina – por outro lado, que a *Poética* não é um manual prático de crítica literária, passível de aplicação direta e imediata às tragédias de todos os tempos – o contexto grego que inspira Aristóteles não deixa de revelar suas marcas na dimensão teórica de seu tratado. No momento, contentemo-nos em esclarecer que ao recorrermos à *Poética* em nossas investigações acerca da arte trágica, estamos adotando uma sábia recomendação de F.L. Lucas: “*we should go back to Aristotle not so much for the right answers as for the right questions*”²¹.

Podemos agora recuperar nossa afirmação final na seção anterior, quando sugerimos que a *Poética* aristotélica poderia ser vista como uma “Defesa da Poesia”, se considerada em relação às idéias expressas na *República* de Platão. Sabe-se que, de maneira geral, em seus escritos, Aristóteles não esquece da tradição que o antecipa em suas investigações e isso provavelmente não haveria de ser diferente em relação à arte poética, sobretudo quando se leva em conta o caráter difamatório no que diz respeito à poesia, principalmente à poesia imitativa, dos argumentos tecidos por Platão na *República*, idéias que Aristóteles certamente não desconhecia.

Já que falamos em conhecimento da tradição, talvez seja importante considerar que a crítica à arte poética não foi inaugurada por Platão, sendo esses debates acerca da relação entre “poesia e verdade” ou “poesia e moralidade” o eixo fundamental das digressões instauradas por antecessores do pensamento platônico. Simon Goldhill, na obra intitulada *Reading Greek Tragedy* (1994) diz-nos o seguinte:

(...) the criticism of Homer begins early. Xenophanes was a rapsode of high reputation who travelled throughout the Greek speaking world at the turn of the sixth century. He sang his own verses, in which he attacked Homer and Hesiod because “they had imputed to the gods all that is shame and blame for men; unlawful things; stealing, adultery, deceiving each other”(...) His questioning of Homer as a source of knowledge was immediately opposed by Theagenes of Rhegium, who was said to be the founder of allegorical interpretation of such scenes as the battle of the gods, and also the founder of grammatical and philological study of the Homeric texts. The sophists in the fifth century develop both the linguistic study of ancient poetry, and also the questioning of the value of more traditional theological ideas.²²

²¹ LUCAS, F.L., 1965:16

²² GOLDHILL, *op.cit.*: 142-143

Ora, dispondo-se Aristóteles a tratar na *Poética* exatamente da epopéia, da tragédia e da comédia, ou seja, de gêneros que primam pela exploração do “estilo imitativo”, parece razoável considerar suas idéias em relação aos argumentos sustentados por Platão na *República*. Esse procedimento, diga-se de passagem, é um ritual quase obrigatório nos estudos sobre o tratado poético de Aristóteles, muito embora nem sempre o emparelhamento entre as idéias dos dois filósofos demonstre ter o rendimento que esperamos alcançar. Para nós, a relação entre a *Poética* e a *República* tem implicações múltiplas e multifacetadas, que contribuem para iluminar questões as mais polêmicas que ainda hoje vigoram nos debates sobre a arte trágica.

O fato é que, se considerada a *Poética* em sua relação com os argumentos constantes na *República* de Platão, as reflexões de Aristóteles podem ser vistas, num âmbito mais geral, como uma resposta àquele desafio formulado pelo mestre – como uma “Defesa da Poesia”. Embora não sejam réplicas explícitas, as concepções aristotélicas sobre a relação entre a poesia e a verdade, a referência à *katharsis* como um efeito tranquilizador suscitado pela tragédia e a noção de *mimesis* que se infere de sua obra são postulados que parecem convergir para tentar garantir à poesia direito à existência.

Como diria Jones, dando mostras de ser melhor “psicólogo” que Platão, Aristóteles entende que se ganha mais educando as emoções do que as reprimindo. A identificação da *katharsis* como o fim último da tragédia será o argumento central em sua redefinição do papel da poesia imitativa. No que diz respeito ao caráter ficcional da imitação poética, o equivocado critério histórico adotado por Platão é substituído por Aristóteles por uma proposição bem mais adequada à autoridade da afirmação poética, uma autoridade que se fundamenta na verossimilhança, não na veracidade histórica dos eventos representados. Já vimos no capítulo anterior como são bem demarcados na *Poética* os limites entre a Poesia e a História. Finalmente, Aristóteles assume uma posição bem mais coerente em relação à *mimesis*, rejeitando o longínquo “céu” platônico das formas ideais em favor de um princípio filosófico que considera as formas como presença em relação aos fenômenos observados.²³ Voltaremos a

²³A *Poética* não traz considerações explícitas sobre a exposição filosófica de Aristóteles em relação à sua concepção da presença das formas no mundo que nos cerca. Contudo, essa concepção, desenvolvida em outros

cada uma dessas questões com o vagar necessário. No momento, nosso objetivo é apenas demonstrar como essas preocupações de Aristóteles tornam pertinente uma compreensão mais ampla da *Poética* como uma “Defesa da Poesia”.

Talvez seja importante realçar que ao focalizarmos as idéias platônicas sobre a poesia como um *background* para a leitura e interpretação da *Poética* não tivemos por único objetivo a possibilidade de ver esta última apenas como um manifesto favorável ao fazer poético. Estamos apenas tentando, a partir desse confronto, estabelecer bases mais amplas para avaliar algumas das principais e mais instigantes formulações aristotélicas. Esta ampliação do horizonte interpretativo da *Poética* se faz necessária porque, para além das discussões que suscitam os comentários de Aristóteles considerados em seus próprios limites, como um tratado teórico sobre a arte poética do seu tempo, haveremos ainda de nos confrontar com as polêmicas instauradas pela tradição interpretativa da *Poética*. O fato é que vários dos elementos estruturais identificados por Aristóteles na tragédia grega persistem na arte trágica de todos os TMÍmpos, apesar, obviamente, de estarem submetidos a processos distintos de actualização histórica e cultural, o que motiva as digressões entre os debatedores. Embora não tenhamos qualquer pretensão de apresentar um relato minucioso, compatível com a metodologia detalhista de um *scholar*, entendemos que uma compreensão bem informada da *Poética* aristotélica facilitaria o processo de demarcação de fronteiras que sinalizam os limites entre o histórico, aquilo que é tipicamente grego, e o instrumental arquetípico, conceitual, que resulta desse tratado e que pode servir para observar outros momentos do fazer estético que tradicionalmente se define como gênero trágico.

Mesmo sendo obrigados a reconhecer possíveis contradições que emanam do texto da *Poética*, cientes das dificuldades sugeridas pelos intermináveis debates que se instauraram em torno dos seus conceitos, testemunhando o papel da historicidade diante do fenômeno artístico que pretendemos examinar, ainda nos parece válido refazer os caminhos sugeridos pela tradição interpretativa dessa obra, certos de que encontraremos na *Poética*, não um livro de respostas, mas um guia extremamente lúcido de investigação, capaz de fornecer, com as devidas adequações que venham a sugerir nossa sensibilidade, um instrumental crítico que permite espreitar, não apenas na arte trágica dos gregos, mas na dramaturgia de todos os

escritos, parece-nos central para a compreensão de alguns pressupostos fundamentais à *Poética*, sobretudo para a ênfase que é dada à definição de “ação” como sendo a “alma da tragédia”.

tempos, os fundamentos da ação trágica. A verdade é que, decorridos vinte e quatro séculos desde que foi escrita, a *Poética* aristotélica continua a ser a principal fonte de onde jorram conceitos e idéias para o estudo da arte trágica e do drama em geral.

2.2. *Mimesis*, imitação poética, e tragédia, imitação de ações

A concepção de imitação poética formulada por Aristóteles, embora devedora da tradição grega, adequa-se à sua própria elaboração filosófica acerca de uma espécie de “essência inteligível” presente em todas as coisas: a “forma”. Não é fácil acompanhar a dinâmica da elaboração desse conceito abstrato e flexível, motivador de grandes debates em torno de postulados expostos por Aristóteles em outros tratados como, por exemplo, nos livros sobre a física, a metafísica, a alma, a natureza, os animais. Apesar das complexidades sugeridas pela actualização dessa noção de “forma” em áreas distintas do conhecimento humano, no que diz respeito ao universo artístico, é possível adotar uma postura simplificadora, suficiente, acreditamos, para fundamentar o pensamento aristotélico acerca da poesia e, mais especificamente, para justificar seus pressupostos em relação à tragédia.

Começemos por considerar que para Aristóteles o mundo não é uma réplica em segunda ordem de formas ideais. A despeito dos ensinamentos recebidos de Platão, Aristóteles conceberá o universo como um conjunto de compostos de “matéria e forma”, o primeiro desses constituintes sendo a matéria bruta e o segundo, a forma, uma espécie de “essência inteligível” – aquilo que nos permite reconhecer um objeto quando o observamos. Diante de uma cama (para continuarmos com o exemplo escolhido por Platão), a “forma” seria para Aristóteles aquilo que nos autoriza a concluir: “Isto é uma cama”. John Jones pode fixar melhor a relação entre essa concepção aristotélica e o universo artístico:

In fact, all recognizing of objects happens in this way, so that what instructed Aristotelians do with a certain philosophical awareness, ordinary men do unthinkingly. We all know a table when we see one, but we do not know what we are doing when we see-and-know a table. The artist, who may or may not know what he is doing, is concerned with the intelligible essence, the form, in a manner which distinguishes him both from philosophers and from ordinary men. His activity is the contemplation of a form followed by the rendering of it into the medium of his art.²⁴

Ou seja, o pintor de Aristóteles não produz uma cópia de uma cópia. Pode até sentar-se diante de uma cama feita por um marceneiro, mas fará isso para refletir sobre a sua “forma”,

²⁴ JONES, *op.cit.*: 23.

sua essência inteligível, esforçando-se para apreender essa essência em sua arte. Esta seria a *via-crucis* da composição artística: tornar acessível aos homens, através dos diversos meios ou modos de imitação, a essência que define, que anima as coisas, aquilo que faz com que a realidade representada pareça realidade.

Se assim é, a tragédia, utilizando-se da linguagem como meio, do ritmo, do canto e do metro como modos, há de imitar também uma “forma”: a tragédia é imitação de uma ação, de uma *praxis*, nas palavras de Aristóteles, “a tragédia é uma *mimesis* de uma *praxis*”, asserção repetida diversas vezes pelo filósofo, nos Capítulos V, VI e IX, sendo esse o principal pressuposto, o axioma sobre o qual se erguem os fundamentos da *Poética*. (Decidimos manter os termos gregos nesse primeiro momento da argumentação para marcarmos um desvio semântico no uso desses conceitos, substituindo-os pelos correspondentes “imitação” e “ação”, respectivamente, tão logo seja esclarecido o nuançamento interpretativo que se faz necessário à sua compreensão posterior).

Assim, repetimos, afirma e reafirma Aristóteles que a tragédia é uma *mimesis* de uma *praxis*. Para entendermos melhor o sentido dessa proposição podemos supor uma aproximação inicial da tragédia em relação ao seu objeto de imitação e definir a *praxis* como aquilo que o tragediógrafo contempla, a forma que escolhe para imitar, uma espécie de material a ser trabalhado, a fatia que recorta da vida para tentar representar artisticamente. Ou seja, a *praxis* corresponderia a uma “ação” entendida como o objeto a ser apreendido pelo processo de imitação. Ora, tendo o tragediógrafo representado essa *praxis* através dos meios e dos modos característicos à arte trágica, o resultado dessa imitação da *praxis* também será uma “ação”, esta porém, uma construção artística, uma elaboração dramática da “forma” apreendida pelo tragediógrafo, não mais uma *praxis*, mas o *mythos*, ou seja, o resultado da *mimesis* da *praxis*.

Entende-se, assim, que há na *Poética* o pressuposto de que existem duas instâncias distintas no processo imitativo: a primeira, diz respeito à relação entre a arte trágica e a ação que lhe serve de modelo (a *praxis*), a segunda, focaliza a transformação dessa *praxis* em *mythos*, em artefato dramático acabado. A questão é que Aristóteles não se dá ao trabalho de distinguir esses dois momentos representacionais. Mesmo sendo lógica e cronologicamente distintos, ambos os instantes do processo de representação artística são acolhidos pela *Poética*

como *mimesis*.²⁵ Parece certo que a relação da tragédia com a *praxis* pertence a uma dimensão mais abstrata, mais aproximada de uma teoria estética dos gêneros imitativos. Porém, ao fazer a passagem da *praxis* ao *mythos*, embora sem registrar de forma explícita essa superação, a *Poética* desvela também seu caráter pragmático, voltado aos aspectos empíricos do fazer trágico: o *mythos*, diz Aristóteles, “é a composição dos atos”, na tradução de Eudoro de Souza.²⁶

Sendo a *Poética*, ao que tudo indica, um guia para orientar discípulos sobre os elementos que caracterizam uma tragédia perfeita, compreende-se porque a importância da argumentação aristotélica recai sobre o *mythos* e não sobre a *praxis*. Na verdade, Aristóteles não se detém na noção de *praxis*, considerando o *mythos* o elemento mais importante da tragédia, procedimento talvez simplificador, embora não contraditório, como pretendem alguns comentaristas, como Gilbert Murray, que em sua introdução à conhecida tradução da *Poética* por Bywater sugere ter sido Aristóteles ludibriado pelos seus próprios termos.²⁷ Entendemos que, ao propor elementos favorecedores de uma tragédia ideal, Aristóteles não perde de vista a *praxis*, já que o *mythos* perfeito é aquele que realizou com perfeição a representação da *praxis*, pelo menos é isso que sua noção de *mimesis* nos leva a concluir. Isso

²⁵ Cf. JONES, *op.cit.*: 21-28.

²⁶ *Poética*, 50a4, p. 74. Quando não indicado diversamente, as citações da *Poética* no corpo do nosso texto são transcritas da versão de Eudoro de Souza. A respeito desse tratado de Aristóteles parece válido observar que até a época em que Ingram Bywater deu a público a sua edição da *Poética* (1909), apenas um códice servia de base à reconstituição do texto grego, o chamado *Parisinus* 1741. Acreditava-se então que esse seria o único códice existente e que outros manuscritos eram apenas cópias do *Parisinus*. Em 1911, D.S. Margoliuth apresentou ao Ocidente uma versão árabe da *Poética*, de autoria de Abu Bisr Matta, feita a partir de uma tradução siríaca, portanto, representando outra tradição, independente do *Parisinus*. Através do confronto entre estes dois códices, perceberam os estudiosos a importância de um terceiro códice, o *Ricardianus* 46, que continha, inclusive, um período que faltava no *Parisinus*. Em 1928, J. Tkatsch publicou uma edição mais detalhada da edição baseada no texto árabe, tendo sua própria edição sido posteriormente complementada por Alfred Gudeman em 1932. Finalmente, acabou também sendo reconhecida a importância da tradução latina da *Poética*, feita em 1278 por Guilherme de Moerbeke, que esclarecia pontos ainda obscuros. Depois dos estudos sugeridos pela versão de Margoliuth, várias edições de textos gregos têm sido destacadas: as edições de Rostagni, de Hardy, de Gudeman, de Albeggiani, de Gallavotti e de Kassel, esta última, diz Gerald Else, a única que se utiliza dos quatro códices acima mencionados. Relatos mais detalhados sobre este assunto encontram-se em Alfredo Leme Coelho de CARVALHO em sua já citada *Interpretação da Poética de Aristóteles* (1998: 21-23) e em Eudoro de SOUZA, no capítulo em que introduz a sua tradução da *Poética* (1966: 1-3). Embora no Capítulo III do nosso trabalho tenhamos algumas considerações históricas sobre o processo de reaparecimento da *Poética* no Ocidente, no momento, deixamos claro que nosso relato não contempla absolutamente discussões sobre crítica textual, ou ecdótica, embora, com a finalidade de melhor orientarmos-nos com relação às idéias contidas na *Poética*, tenhamos utilizado em nossa pesquisa, além da mencionada tradução em língua portuguesa de Eudoro de Souza, as versões de Jaime Bruna (1985) e de Antonio Pinto de Carvalho (s.d.), além das traduções em língua inglesa explicitamente referenciadas ou listadas na bibliografia final.

²⁷ Cf. JONES, *op.cit.*: 25

talvez explique porque o filósofo dispensa considerações sobre a distinção, apressando-se em afirmar o *mythos* como a “forma” da tragédia. Diz Aristóteles no Capítulo VI: “Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia.”(50a38)²⁸

Falamos da dificuldade de apreender com rigor teórico o conceito aristotélico de “forma”. Segundo Jonathan Barnes, na já citada *Cambridge Companion to Aristotle* (1996), no ensaio dedicado à metafísica, o conceito de “forma” proposto pelo estagirita metamorfoseia-se continuamente, à medida em que precisa dar conta de outras realidades, perfazendo um espectro de significados que varia desde a noção de “essência inteligível” correspondendo, por exemplo, a uma “forma geométrica”, como sugere a ilustração fornecida pelo próprio Aristóteles de uma “esfera de bronze”, até significar “essências” que pouco ou nada têm a ver com esse aspecto visual da inteligibilidade das coisas. Vale a pena acompanhar o que diz Barnes:

(...) although the Aristotelian concept of form introduces numerous problems which I cannot discuss here, I shall briefly touch on two points.

First, the term “form” frequently rides tandem with the term “matter”. Originally, indeed, matter and form are introduced as twins: substances are in a sense composite entities, their component “parts” being matter and form. And originally, matter and form are simply stuff and shape: a bronze sphere – Aristotle’s standard example – is an item composed of a certain stuff, namely bronze, and a certain shape, namely sphericity. (...)

Aristotle puts stuffs and shapes to good use in his account of change. But matter and form soon forget their origins, and the words are used to pick out different aspects of things which, on the face of it, have little to do with stuff and shape. Thus the genus to which an animal belongs may be called its matter, its form being given by its differentia; and the contrast between body and soul is taken as an example of the contrast between matter and form. Here – or so it seems to me – Aristotle makes so broad a use of “form” and “matter” that their analytical powers are entirely lost.²⁹

Essa distensão na concepção de “forma” não nos parece desprovida de sentido, embora, talvez, como afirma Barnes, a flexibilidade do conceito dificulte a aferição de sua rentabilidade teórica. Entendemos que a necessidade de reajustar conceitos se adequa com muita propriedade a um pensamento que se modifica com a observação dos fenômenos.

²⁸ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 75.

²⁹ BARNES, *op. cit.*: 97-8

Segundo John Jones, em um de seus primeiros diálogos, no *Eudemus*, Aristóteles ainda compartilhava da crença de Platão em uma alma pré-existente e imortal, separada do corpo. Mais tarde, em sua obra *De Anima*, ele considerará corpo e alma como sendo uma única substância relacionada como “matéria-e-forma”. Ainda segundo Jones, na *Ética à Nicômaco*, Aristóteles parece estar a meio caminho entre essas duas concepções.³⁰ Isso explica a revigoração da idéia de “forma”. Inicialmente mais aproximada do mundo observável dos fenômenos físicos, portanto, definível em termos de sua espacialidade geométrica, a noção de “forma” vai se expandindo, sendo nuançada, à medida em que Aristóteles se defronta com outros fenômenos a serem investigados. O fato é que, a partir do momento em que a noção de “matéria-e-forma” se aplica à composição “corpo-e-alma”, a “forma” assume, para além de seu aspecto de “essência inteligível”, um caráter de “impulso vital”, componente diretor da matéria: parece ser nesse sentido que Aristóteles a aproxima do *mythos*, a alma, portanto, a “forma” da tragédia em seu sentido mais complexo, em seu aspecto mais atuante de “essência inteligível” e “impulso vital”, um tipo de alma.

A relação da “forma” da tragédia com a noção de “impulso vital” não se limita a essa analogia com a alma. Aristóteles insiste na vitalidade do *mythos* ao formular parâmetros para orientar a grandeza de uma tragédia perfeita a partir de metáforas construídas em relação a um “ser vivente”. No Capítulo VII afirma:

Além disto, o belo, – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores e à unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória. (50b34)³¹

Embora essa comparação com um “ser vivente” tenha sido evocada para confirmar o aspecto filosófico, metafísico, do *mythos* enquanto impulso vital, “alma da tragédia”, essa

³⁰ Cf. Jones, 1962: 26

³¹ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 76

mesma ilustração trai uma preocupação visual com a dimensão estética da representação trágica. Isso mostra que apesar do intelectualismo da construção teórico-filosófica de Aristóteles, sua atenção para com a tragédia não se afasta de uma realidade mais concreta. Daí talvez a genialidade desse complexo modelo estético, que nem se afasta do real, nem se subordina a uma concretude agressiva. Não se pode perder de vista que antecipando a construção do *mythos* há um poeta habilidoso observando a *praxis*, tentando apreender a “forma” da realidade a ser imitada, estudando as possibilidades de transformação dessa realidade em um artefato dramático necessariamente belo e comovente. A termos compreendido bem a noção aristotélica de *mimesis*, a construção de uma tragédia perfeita depende, antes de tudo, de um senso poético refinado, a um tempo inspirado e lúcido, perspicaz, capaz de identificar uma *praxis* potencialmente plena para a representação dramática, esta compreendida em relação a dois pólos que Aristóteles jamais perde de vista: a produção e a recepção. Daí a relação inescapável entre o belo e o comovente. É exatamente nesse desdobramento de perspectivas em relação ao fazer trágico que reside a complexidade, mas também a profundidade dos conceitos esboçados na *Poética*. Contrariando os comentadores que ao longo dos séculos se esforçaram por engessar os pressupostos aristotélicos, concordamos com o que diz John Jones: os gestos de Aristóteles em relação à poesia que examina são muitas vezes “amplos, admiráveis e fáceis, mais do que didáticos”³². Para compreendê-los, contudo, há que se considerar, por um lado, seu diálogo com a tradição platônica, por outro, sua própria concepção sobre a arte trágica, jamais afastada dessa injunção entre o fazer artístico e seu público receptor.

2.3. A produção e a recepção na *Poética*

Acabamos de mencionar que Aristóteles não perde de vista a dupla injunção que caracteriza a arte: em suas considerações sobre a tragédia, deixa-nos sempre entrever, com maior ou menor evidência, um espectador a ser contagiado pela “ação” tramada pelo poeta. A própria maneira como define a tragédia evidencia essa consciência com relação à transitividade entre os dois pólos que comandam a experiência dramática – por um lado, autor e ator, por outro, o público, que se deleita com os processos imitativos. Aliás, é através do próprio conceito de “imitação” que Aristóteles explica a origem e a popularidade da poesia:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado.

Sinal disto, é o que acontece na experiência; nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dêle. Efetivamente, tal é o motivo porque se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie (48b4).³³

O trecho acima dá margem a diversas considerações. Em primeiro lugar, assinala o potencial de aceitação do fazer poético, já que, por natureza, os homens se comprazem com as imitações. Obviamente, essa formulação de Aristóteles encontra seus fundamentos na sociedade ateniense do seu tempo, quando a poesia era ainda intrinsecamente arraigada na vida, pouco ou nada afetada por noções acerca de esferas distintas do conhecimento. Nas palavras de Jones:

The Greeks know no subject as aesthetics; their art was knitted so closely into their religious and intellectual life that they felt very little significant separateness about it. With poetry, this consideration is specially relevant since literary prose does not appear on the Greek mainland until early in the fifth century, at a time when Attic

³³ ARISTÓTELES, *op.cit.*, 71.

Tragedy reaches its first maturity with Aeschylus. Until then poetry had been the universal literary medium, associated with history, science and philosophy no less than with the kinds, like epic and lyric, which we should call poetic. Nor, within their literature, did they distinguish at all clearly between poetic and non-poetic functions and effects. Homer's authority as the educator of Hellas was utterly general: in a sixth-century political dispute over title to the island of Salamis, the Athenians based their claim on a verse of the Iliad which they interpreted as proving that Salamis had formerly belonged to them. Xenophanes, an early philosophical opponent of the anthropomorphic and immoral gods of Epic, acknowledged that "all have learnt from Homer since the beginning."³⁴

Ou seja, faz sentido num tal contexto promulgar que há uma causa natural para a aclamação do fazer poético, elegendo o prazer da "imitação" como essa causa primeira. Essa ênfase na contextualização histórica do pensamento aristotélico nos ajuda, por um lado, a perceber a dimensão de realidade implícita em seu intelectualismo, por outro, nos põe em alerta diante de comentários que, fazendo parecer insustentáveis algumas de suas formulações circunstanciadas, utilizam-se de manobras historicistas por em questão a validade de seus conceitos. Por exemplo, comentando a assertiva de Aristóteles sobre a receptividade da poesia baseada no prazer humano diante das imitações, Barnes, numa instância óbvia de desprezo pela historicidade desse pensamento, comenta ironicamente: "*That is why poetry sells so much better than coca-cola*".³⁵ Diante de um comentário como esse do renomado tradutor e conhecedor de Aristóteles, não serão poucos os leitores que propenderão a ver a *Poética* como um conjunto de conceitos teóricos cuja aplicação direta à realidade tem uma rebarba excessiva. Um explorador mais cuidadoso, contudo, poderá ver, sem maiores dificuldades, que o excesso teórico desses conceitos pode estar emergindo dos processos equivocados de abstração aos quais os submetemos.

Obviamente, a noção de poesia como "imitação da natureza" não mais se aplica ao nosso universo, embora tenha se mantido como fundamento do fazer poético até meados do século XVIII – o que por si só legitimaria a necessidade de compreendê-la com maior tolerância. Entre a idéia de arte como imitação da realidade e a concepção de arte destes dois últimos séculos paira soberana a imagem romântica do poeta como "deus-criador", alçado às

³⁴ JONES, *op. cit.*: 52.

³⁵ BARNES, 1996: 273.

alturas por seu gênio, poeta inspirado, “*who drank the milk from paradise*”, como diria Coleridge em seu *Kubla Khan*. Mas se entre o “espelho” e a “lâmpada” – para usarmos imagens emblemáticas dessas duas maneiras de poetar – estende-se a relação da poesia com o mundo, ao invés de descartarmos as idéias de Aristóteles, podemos nos valer de sua elaboração conceptual para indagar exatamente sobre os fundamentos dessa relação, a mesma que os românticos e seus herdeiros, em sua estratégia de afirmação da arte poética em oposição aos valores utilitaristas da sociedade capitalista, tentaram falsear. A hipótese de Aristóteles, sua louvável tentativa de relacionar a arte à vida, permite-nos desafiar o comentário de Barnes perguntando-lhe: porque, apesar da Coca-Cola, ainda se vende poesia? Diz sabiamente Jones, que o tratado estético de Aristóteles começa e termina, “*as any sane aesthetic might, with art confronting life in an effort of interpretation*”.³⁶

O fato é que para a sociedade ateniense, a poesia deleita, e muito, e para Aristóteles, isso ocorre em primeiro lugar por ser esta uma arte imitativa. Contudo, a formulação de Aristóteles tem conseqüências mais profundas: ao contrário de Platão, que depositava pouca fé na intelectualidade dos homens comuns, Aristóteles afirma que aprender não agrada apenas aos filósofos, amantes da sabedoria, mas também e igualmente aos outros homens, “se bem que menos participem dele”. Contra as acusações de Platão à pobreza intelectual da poesia, afirma Aristóteles que a poesia não apenas deleita, mas também ensina, através de suas imitações. E mais, a poesia é uma “arte”, uma “*techné*”, assim como a medicina ou a navegação, podendo, por um lado, ensinar, por outro, ser ensinada. E embora assegure à inspiração o seu lugar na arte poética, por exemplo, ao referir-se aos poetas de temperamento exaltado, “em virtude do êxtase que os arrebatam” (55a34)³⁷, ou quando reconhece com relação às metáforas que estas dependem do “engenho natural do poeta” (59a7)³⁸, Aristóteles prioriza em seu texto a idéia de poeta artífice, lúcido, capaz de comandar com habilidade os elementos estéticos e estruturais no processo de construção da ação que imita – desvio óbvio em relação à noção platônica de poeta extático, possuído, alguém que não sabe exatamente o que faz.

Uma das passagens mais efetivas da *Poética* a esse respeito, realçando tanto a noção de poeta artífice quanto a preocupação com o polo receptor da arte trágica, encontra-se no

³⁶ JONES, 1962: 29.

³⁷ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 87.

³⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 95.

Capítulo XVII, quando Aristóteles chama atenção para a necessidade que tem o poeta de imaginar o cenário de sua ação, propondo inclusive que este se dê ao trabalho de reproduzir os gestos dos personagens, de maneira a aferir melhor o efeito de sua elaboração dramática. Diz Aristóteles:

Deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição. Que assim deve ser, assinala-o a censura em que incorre Cárcino. Anfiarau saía do templo, mas de tal não se apercebeu o poeta, porque não olhava a cena como espectador, e o público protestou porque o ofendia a contradição.

Deve também [o poeta] reproduzir [por si mesmo], tanto quanto possível, os gestos [das personagens]. Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens], vivem as mesmas paixões; por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado a mesma ira. (55a22).³⁹

Obviamente, passagens como esta escapam à compreensão de comentaristas alheios à dimensão mais concreta da representação dramática. Só uma percepção limitada pela adoção de uma perspectiva estritamente literária (não teatral) poderia motivar um comentário como este de Else:

We get a vivid mental picture of the poet-actor in his study, leaping alternatively to his feet and back to his writing-table, throwing himself into each role in turn, miming regal scorn or blank horror, dropping to his knees as the suppliant Polynices only to rise as Oedipus and reject the plea. It is a lively picture, but not a convincing one. What has all this to do with the poet's task?⁴⁰

O fato é que tratando a poesia como arte compartilhada pelo público e o poeta como artífice, Aristóteles pode perfeitamente enunciar os critérios artísticos que, segundo ele, comandam a economia do que seria uma “tragédia perfeita”. Na verdade, é a isso que se propõe, logo no Capítulo I da *Poética*:

³⁹ *Id. ibid.*, p. 87

⁴⁰ ELSE, 1963:481

Falemos da poesia, – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação, – começando, como é natural, pelas coisas primeiras (47a).⁴¹

Façamos, pois, como recomenda Aristóteles, começando pelas coisas primeiras, pela definição de tragédia. Eis o que nos diz o filósofo no Capítulo VI da *Poética*:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atôres, e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções (49b24).⁴²

Note-se a presença do polo receptor nessa definição. A tragédia é, antes de tudo uma imitação de uma “ação” séria, grave, elevada. A natureza grave da tragédia demarca os limites entre o trágico e o cômico, o que demonstra, à partida, a preocupação da *Poética* com o efeito provocado pela arte que se propõe examinar. Contudo, a tragédia não é apenas uma ação séria: para ser efetiva, ela precisa também imitar uma ação completa e com certa grandeza. Assim explica Aristóteles sua noção de completude, no Capítulo VII:

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si (50b26).⁴³

Essa noção de completude remete ao conceito de unidade de ação, e a isso voltaremos adiante. Com relação à grandeza ideal da ação imitada, já vimos anteriormente como Aristóteles se vale de uma analogia com um “ser vivo” para dizer, a seu modo, que a ação dramatizada deve ser, a um tempo, longa o suficiente para ser bela e suficientemente curta

⁴¹ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 68

⁴² *Id.*, *ibid.*, p. 74.

⁴³ *Id.*, *ibid.*, p. 76.

para ser apreendida como um todo artístico – a isso também retornaremos. Por ora, basta-nos apenas salientar a preocupação com o polo receptor, dando a ver a maneira como Aristóteles insiste no efeito a ser conseguido pela ação. Tendo se referido ao meio (a linguagem ornamentada) e ao modo (dramático) através do qual a tragédia imita a realidade, Aristóteles formula, então, o objetivo maior da arte trágica, o fim último a ser perseguido pelo poeta, o próprio “efeito trágico” – a *katharsis* – evidência maior de sua preocupação com a recepção da arte.

2.4. *Katharsis*: Aristóteles e a função da tragédia

As discussões sobre a noção de *katharsis* têm início já na escolha do termo para traduzir o original. O problema é que a palavra *katharsis* aparece em dois contextos gregos distintos, ambos significativos para o processo pensado por Aristóteles. Por um lado, *katharsis* servia como termo médico, referindo-se à idéia de “purgação”, “eliminação”, por exemplo, no tocante ao uso de laxativos ou eméticos; por outro lado, a palavra *katharsis* era empregada no contexto religioso com o sentido de “purificação”.⁴⁴ Pergunta-se: o que realmente queria dizer Aristóteles com *katharsis* – que a tragédia nos livra de emoções nocivas que ela própria provoca ou que, ao provocá-las, refina em nós essas emoções?

Em uma das traduções em língua inglesa que estamos utilizando, Butcher, ao contrário de Eudoro de Souza, prefere o termo “*purgation*”. Outros tradutores e comentaristas apresentam soluções as mais diversas, tais como “*correction*”, “*refinement*” “*purification*” etc. Eudoro de Souza, em sua introdução, lembra que Aristóteles, “neste seu livro, só uma vez menciona a catarse, mas em compensação, ao tratar dos meios pelos quais o mito tradicional se transformará em fábula trágica, os determina sempre como meios de obtenção do terror e da piedade, e não como processos de purificação desses sentimentos”⁴⁵, o que significa que a própria escolha de Eudoro de Souza é arbitrária.

Embora já tenhamos prevenido o leitor quanto ao caráter das discussões que estamos empreendendo, que não pretendem encampar as preocupações de um *scholar*, parece-nos válido fornecer ilustrações que possam nos ajudar a perceber os nuançamentos envolvidos nas interpretações das proposições aristotélicas. No tocante à questão que estamos discutindo, consideremos uma solução conciliatória proposta pelo Prof. Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho em sua já citada *Interpretação da Poética de Aristóteles*, na qual o autor sugere que se mantenha nas traduções o termo “catarse” ao invés de “purificação” ou “purgação”, já que, segundo ele, a palavra “catarse” não implica uma postura interpretativa: “(...) a maneira de evitar tal posicionamento prévio é usar o termo “catarse”, que, pela sua proximidade da palavra grega original, escapa a uma superimposição de sentidos”.⁴⁶

⁴⁴ Cf. BARNES, 1996:277.

⁴⁵ SOUZA, *op.cit.*: 67

⁴⁶ CARVALHO, 1988:166

Sem investir nessa polêmica, aderimos à proposta, utilizando em nosso texto o termo “catarse”. Pensamos que, mesmo reconhecendo a duplicidade de sentidos sugerida pela própria palavra grega, ambos os significados nos autorizam a considerar que, para Aristóteles, é positivo o efeito da arte trágica sobre os homens, sendo esse o fundamento mesmo de seu argumento que temos assinalado como reação à concepção platônica sobre a poesia imitativa.

Enquanto Platão encorajava os homens a sufocar suas paixões exercitando a abstinência e por isso mesmo desmerecia a arte, por reconhecer nesta um meio de incitar as paixões, Aristóteles sugere com a catarse que a arte tem realmente o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo que esse processo de reprodução de estados emocionais através da arte trágica opera no sentido de “educar” essas emoções. Talvez seja necessário justificar melhor essa última assertiva. Para isso, faz-se necessário recorrer ao texto da *Ética à Nicômaco*, onde Aristóteles expõe com mais clareza sua doutrina acerca das emoções humanas. Começemos por um comentário de D.H. Hutchinson, autor do capítulo dedicado à “Ética” na já citada *Cambridge Companion to Aristotle*, onde são concisamente apresentados os pressupostos da doutrina aristotélica da “justa medida”. Diz Hutchinson, seguindo Aristóteles:

A man who wants to have a successful and happy life must become an excellent man. We are composed of a rational part and an irrational part, and proper moral character consists in having the irrational elements controlled by the rational elements. The irrational elements are the emotions: for example, anger, fear, love, lust, thirst, hunger, envy, hatred, ambition, resentment, pity, elation, and in general the mental events and conditions that are accompanied by pleasure and pain. The moral virtues are settled habits of character which express themselves in the correct emotional response. What is the correct emotional response? It is what reason says it should be.

The problem with emotions is that they are not easily controlled by reasoning; it is usually quite pointless to try to reason yourself out of a feeling of hatred or anger or lust. Emotions need to be controlled in a different way, by being trained over a long period of time, preferably from early youth. Aristotle's moral philosophy is remarkable for the stress it places on the efficacy of moral training and the inefficacy of moral argument.⁴⁷

⁴⁷ HUTCHINSON, *Ética*. In: BARNES, *op. cit.*: 213.

Ou seja, para Aristóteles, tornamo-nos virtuosos praticando, exercitando ações virtuosas.⁴⁸ Mas as coisas não são assim tão simples. Em primeiro lugar, segundo o texto da *Ética à Nicômaco*, para cada virtude há dois vícios correspondentes: por exemplo, se tomarmos a coragem como virtude, tanto a falta de coragem, a covardia, como o seu excesso, a temeridade, representam vícios, o que significa que há sempre mais alternativas de comportamento vicioso que virtuoso. E mais, embora a virtude se encontre entre os dois vícios, na posição que Aristóteles chama de “justa medida”, essa medida não é “conforme à proporção aritmética”.⁴⁹ Logo, diz Aristóteles na *Ética*:

(...) é a virtude um hábito de propor-se o que consiste na medianidade para nós, determinada com a razão e como o homem sábio a determinaria. E é uma mediania entre dois vícios, um por excesso e outro por falta: porque, enquanto dos vícios alguns faltam e outros excedem na medida conveniente, quer nos afetos quer nas ações, a virtude, ao invés, acha e escolhe o meio.⁵⁰

Ou seja, a “justa medida” está diretamente relacionada ao equilíbrio das emoções. E se “as virtudes adquirimo-las tendo sido antes ativos”, ou seja, “nos tornamos justos operando coisas justas, temperantes, operando coisas temperantes, fortes operando coisas fortes”⁵¹ e “a ninguém, que as não opere, poderá nunca suceder que se torne bom”,⁵² deduz-se que só o exercício das emoções permite que se adquira o que Aristóteles chama de excelência da virtude ética:

a virtude, que é par com a natureza, de todas as artes a mais difícil e melhor, bem deverá tender ao meio. Entendo da virtude ética: que ela versa acerca dos fatos e das ações. Onde ocorre o excesso e a falta e o meio. Por exemplo: do temor, da ousadia, do desejo, da ira, da piedade e, em geral, do prazer e da dor há um mais e um menos, ambos imperfeitos; mas no sentir aqueles afetos quando convém, e naquilo que convém, e para

⁴⁸ Dentre os temas éticos e sociais amplamente debatidos pelos sofistas do século V, as discussões sobre as possibilidades de serem as virtudes ensináveis eram frequentes (cf. Goldhill, 1994: 238-240). Isso demonstra que não apenas na *Poética* mas também na *Ética*, as preocupações teórico-filosóficas de Aristóteles refletem as preocupações efetivas de sua sociedade.

⁴⁹ ARISTÓTELES, *A Ética*, p. 70. Estamos utilizando em nossas citações a tradução de Cássio M. Fonseca, s.d.

⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 71

⁵¹ *Id.*, *ibid.*, p. 62

⁵² *Id.*, *ibid.*, p. 67.

com quem convém, e por fim do modo conveniente, consiste o meio e a excelência próprios da virtude.⁵³

A tragédia, já disse Aristóteles, imita uma ação grave, suscitando o “terror e a piedade”, operando a catarse dessas emoções. Diante disso, parece razoável pensar que a ação trágica, incitando essas paixões, produz um excesso de emoções, excesso esse nocivo ao homem, segundo a doutrina da “justa medida”. Ao reconhecer na arte trágica um instrumento catártico, seja ele entendido como expurgador ou purificador, o que Aristóteles parece nos fazer crer é que esse mesmo excesso produzido pela tragédia é aliviado, tranquilizado, pacificado. A questão que ainda se coloca é a seguinte: de que forma isso ocorre? Como uma arte pode tranquilizar as emoções mesmas que incitou?

Não se pode caminhar com muita segurança entre os meandros das discussões sobre a catarse, mas parece-nos razoável manter alguns dos pressupostos aristotélicos como mapa nessa jornada. Em primeiro lugar, temos com relação à arte trágica os seguintes dados: a tragédia é arte imitativa e por isso mesmo agrada; a imitação artística é um espetáculo prazeroso, através do qual os homens, até mesmo os homens comuns, aprendem e com isso se deleitam; a arte permite inclusive o deleite diante de realidades que fora do domínio estético seriam aterradoras, como, por exemplo, a contemplação de “animais ferozes” e de “cadáveres”.⁵⁴ Com relação às emoções, o texto da *Ética à Nicômaco* nos diz que a vida bem sucedida é aquela em que se observa a excelência em relação às virtudes éticas, estas conseguidas mediante a prática, o hábito de ações ponderadas, de reações equilibradas diante de situações desafiadoras. Ora, a tragédia expõe o homem ao sofrimento, incita o terror e a piedade, projeta situações desesperadoras – de que forma se daria a “catarse”, o processo benéfico de alívio dessas emoções?

Eudoro de Souza apresenta uma hipótese interessante à qual aderimos. Segundo ele, a tragédia, por ser um objeto artístico, apresenta uma situação à distância, como reconhece explicitamente o próprio Aristóteles, aliás, continua Eudoro de Souza, uma distância propícia ao mais perfeito conhecimento da realidade, já que a piedade atrai e o terror afasta, o que significa que a tragédia oferece-se como uma situação onde a relação entre o cognoscente e o

⁵³ *Id., ibid., pp.70-71*

⁵⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 71.

cognoscível representa como que um ideal pedagógico onde coexistem adesão e distanciamento: a função catártica seria assim apreendida, “não como ética, fisiológica ou hedonista, mas sim, como principalmente estética e finalmente gnósica”.⁵⁵

A bem da verdade, há uma vertente interpretativa sobre a “catarse” proposta por Leon Golden (1969) fundamentada numa aceção intelectual do conceito, também associando a catarse à *mimesis*. Seu pressuposto é o mesmo que acabamos de expor: se para Aristóteles a *mimesis* implica uma experiência que proporciona conhecimento e o principal prazer daí advindo é o “prazer de aprender”, Leon Golden considera que a tragédia deve trazer algum conhecimento acerca da piedade e do medo. A catarse se processaria porque há na tragédia “um movimento do particular para o universal” [para Aristóteles, a Poesia é mais filosófica do que a História, porque se refere ao universal, e esta ao particular], “relacionado com situações que envolvem piedade e medo e que leva à visão ou inferência esclarecedora que nós associamos com o aprender”.⁵⁶

Concordamos com a idéia de que a catarse aristotélica implica que o comparecimento aos espetáculos trágicos propicia um certo tipo de conhecimento e que esse conhecimento coincide com o próprio processo catártico. Mas ao invés de adotarmos uma noção intelectualista como a de Leon Golden, preferimos considerar, a partir dos pressupostos recolhidos da *Ética*, que o conhecimento advindo da experiência trágica não se caracteriza por um didatismo explícito. Não se trata exatamente de “aprender” com a ação trágica, mas sim de “sofrer” com ela. Este “não aprender, mas sofrer” encontra amparo tanto nos pressupostos apresentados na *Ética*, segundo os quais a experiência prática é o melhor caminho para o aprendizado, como se adequa a um fragmento contendo um trecho que Sinésio teria transcrito de Aristóteles, citando o *De philosophia*, relacionado à vivência dos iniciandos nos Mistérios: o iniciando, diz o fragmento, “nada aprende [com o intelecto], mas sofre emoções e entra em certa disposição de ânimo, provisto que [de tal disposição] seja capaz”.⁵⁷ Como conclui o próprio Eudoro de Souza, o mistério da catarse talvez possa ser compreendido assim, com a ajuda da catarse dos Mistérios.⁵⁸

⁵⁵ SOUZA, *op.cit.*: 67.

⁵⁶ GOLDEN, 1969:145-53.

⁵⁷ *Apud*. Eudoro de Souza, *op.cit.*: 68.

⁵⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 68.

Um trecho extraído da *Política* sobre a catarse na música pode reforçar as bases para essa interpretação do conceito como um processo místico de aprendizado, fundamentado no investimento emocional máximo seguido do alívio do excesso passional. Talvez seja valioso lembrar que a música é parte significativa da estrutura da tragédia: além de ser o canto a forma de expressão do coro, ele é também um veículo de comunicação dos atores, havendo ainda uma terceira alternativa para a manifestação da música na tragédia, essa efetivamente relacionada ao sofrimento – o *kommós*, literalmente, um “bater nos peitos”, um canto lamentoso, compartilhado entre coro e ator. Diz Aristóteles a respeito da catarse na música (note-se que a compaixão e o medo, portanto, a piedade e o terror a que temos nos reportado, encabeçam a lista das emoções submetidas ao processo catártico acionado pela arte musical):

Pensamentos tais como a compaixão, o medo, ou ainda o entusiasmo, existem com grande vigor em algumas almas, tendo sobre todos uma influência maior ou menor. Algumas pessoas caem em frenesi religioso, e nós as vemos, depois de usarem as melodias que excitam a alma para uma agitação mística, restauradas, como se tivessem encontrado cura e purgação. Aqueles que são influenciados pela compaixão ou pelo medo, e toda a natureza emocional, devem ter uma experiência semelhante, e outros até o ponto em que cada um está sujeito a sofrer tais emoções. Todos são de algum modo purgados, aliviando-se e deleitando-se suas almas (*Política*, 7, 1342^a, 5-18)⁵⁹.

Proposta a interpretação da noção aristotélica de catarse como um processo benéfico de aprendizado místico baseado na experiência prazerosa do sofrimento, passemos a outra das polêmicas mantidas em torno desse conceito. Até o momento temos tratado das discussões sobre a catarse considerando as referências de Aristóteles ao “terror” e à “piedade” como ponto pacífico. A bem da verdade, há um esforço considerável por parte dos comentadores da *Poética* no sentido de determinar com exatidão as emoções às quais Aristóteles se refere no trecho em que define a tragédia. Apesar de já anteriormente citado, vale a pena repetir o final desse trecho para ilustrar o debate. Diz Aristóteles que a tragédia, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (49b24).⁶⁰

⁵⁹ Valemo-nos aqui da tradução do Prof. Carvalho, tal como transcrita no capítulo “O Conceito de Catarse na *Poética* de Aristóteles” constante de sua *Interpretação da Poética de Aristóteles*, op.cit.: 171.

⁶⁰ ARISTÓTELES, op.cit.: 74

Se Aristóteles apenas se refere à “piedade” e ao “terror”, as últimas palavras desse trecho deveriam ser traduzidas por “dessas emoções”, como o faz Eudoro de Souza e também Jaime Bruna e Antonio Pinto de Carvalho. De acordo com informações fornecidas pelo Professor Carvalho, alguns comentadores entendem só ser possível inferir, a partir das palavras gregas *ton tolóuton*, que Aristóteles queria dizer “estas emoções”, portanto, a piedade e o terror. É nessa concepção que se apoiam, entre outros, J. Hardy, Ferdinando Albeggiani, Lane Cooper e o crítico italiano Gallavotti.⁶¹

Outros comentadores sugerem, entretanto, que Aristóteles pretendia referir-se não apenas à piedade e ao terror, mas também a outras emoções tais como prazer, admiração, simpatia, repugnância e entusiasmo. Eles argumentam que se Aristóteles não se referiu a elas explicitamente, foi por considerá-las menos importantes. Neste caso, a tradução do trecho assumiria uma forma inclusiva, equivalente a algo como “de tais emoções”. É fato que alguns críticos entendem que “de tais emoções” significa o mesmo que “dessas emoções”. É o caso, por exemplo, de J. Hardy e F. Albeggiani, para quem “não se pode supor que *tolóuton*, com o significado que tem de tais, implique uma referência a outras paixões e queira dizer semelhantes”.⁶² Lane Cooper chega mesmo a amplificar essa assertiva em sua versão da *Poética*, tentando garantir que a frase que estamos examinando seja compreendida apenas como referindo-se à piedade e ao terror. Prefere Cooper falar em “purgação e alívio (catarse) dessas **duas** emoções”.⁶³

Mas não é esse o entendimento de todos os comentadores da *Poética*. Há quem argumente que a expressão “tais emoções” significa “emoções como tais”, ou seja, emoções semelhantes ao terror e à piedade. Entre os críticos que defendem tal interpretação estão F.L.Lucas, Ingram Bywater, Humphry House, Garcia Yebra, para citar com o Professor Carvalho alguns dos mais renomados. Aliás, segundo Carvalho, Gracia Yebra não esquece de justificar sua interpretação à luz de uma tradição antiga, que inclui muitos críticos do passado, entre eles, Corneille e Milton.⁶⁴ Para House, outras emoções tais como a admiração, “que tende ao amor” e a justa indignação, que é “a emoção da ira dirigida por um senso de justiça”,

⁶¹ Cf. CARVALHO, *op.cit.*: 168-169

⁶² *Apud.* CARVALHO, *op.cit.*: 168

⁶³ *Id.*, *ibid.*, p. 168, grifo nosso.

⁶⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 170

e que “tende para o ódio”, não deveriam ser excluídas do efeito catártico, “desde que não sejam incompatíveis com a piedade e o terror”.⁶⁵

Seria hora de apresentarmos um argumento baseado em nossas próprias leituras. Por um lado, já vimos como no trecho citado da *Política*, Aristóteles refere-se a outras manifestações de natureza emocional que se submetem ao processo catártico através da música. Isso significa que ele admite a catarse de outras emoções, além da piedade e do medo, através da arte. Mas essa assertiva talvez não seja suficiente para estendermos tal concepção à tragédia, já que na *Poética*, as únicas emoções referidas são mesmo a piedade e o medo, e mais, as referências a essas duas emoções reaparecem reiteradas vezes, em diversos outros contextos ao longo de sua argumentação, sempre juntas, “terror e piedade”, de forma tal que John Jones sugere sejam postos hifens entre elas, já que, segundo o mencionado autor,

(...) it is a mistake to think of pity in isolation and interpret it, as some have done, in a spirit of Christian altruism. Aristotle's discussion of pity-and-fear in the Rethoric makes it clear that “there can be no pity in his view, where there is not also fear. Both pity and fear are derived from the self-regarding instinct, and pity springs from the feeling that a similar suffering might happen to ourselves”⁶⁶

A última parte desse discurso, referencia Jones, é transcrita da obra citada de Humphry House e embora o próprio Jones não mencione qualquer débito dessa proposição (de agregar os termos “piedade-e-medo”) a Lessing, ela aparece formulada com muita clareza pelo crítico e dramaturgo alemão, a quem recorreremos no Capítulo IV deste trabalho, para ilustrarmos discussões dessas mesmas idéias sob novos ângulos.

Talvez seja válido examinar pessoalmente o que diz Aristóteles na *Retórica* sobre a compaixão. Diz o trecho extraído do Livro II, Capítulo VIII:

Admitamos ser a compaixão uma espécie de pena causada por um mal aparente capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando presumimos que também nós podemos sofrer, ou algum dos nossos, e principalmente quando nos ameaça de perto. Evidentemente é mister que o homem que haja de sentir compaixão pense que ele próprio, ou algum dos seus, é suscetível de sofrer

⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, pp.169-170

⁶⁶ JONES, *op.cit.* 39

de um mal idêntico ao que indicamos em nossa definição, ou de mal análogo, ou parecido.”⁶⁷

A definição acima parece-nos estritamente vinculada a alguns aspectos cruciais da tragédia. Em primeiro lugar, diz Aristóteles que a compaixão é um sentimento que se exercita em relação a alguém que sofreu um mal imerecido. Tal elaboração ajusta-se com muita propriedade à noção de *hamartia*, ou erro trágico, identificada por Aristóteles como elemento desencadeador da catástrofe que atinge os personagens trágicos. Compreendendo-se a *hamartia* como erro involuntário, como haveremos de explicitar adiante, entende-se que as conseqüências maléficas desse erro são imerecidas, o que favorece o despertar da compaixão. Além disso, Aristóteles argumenta que a compaixão depende de um certo grau de identificação entre aquele que sofre e o que testemunha esse sofrimento, essa identificação baseando-se fundamentalmente no reconhecimento por parte da testemunha do sofrimento de que aquela situação ou outra semelhante poderia também vitimá-lo. Ou seja, exercitamos a compaixão quando testemunhamos a impassibilidade da situação humana diante de males imerecidos, desde que haja, entre nós e este sujeito que sofre, alguma identificação, algum traço que favoreça a empatia. Mas Aristóteles tem ainda algo mais importante a acrescentar sobre a compaixão, neste caso, explicitamente referindo-se à representação dramática:

Sentimos compaixão daqueles que conhecemos, com a condição de não serem nossos parentes muito próximos; pois neste caso experimentamos os mesmos sentimentos que se fôssemos nós a sofrer. Por isso Amasis, segundo se diz, não derramou uma lágrima quando viu seu filho levado ao suplício, mas derramou-as ao ver um de seus amigos que lhe pedia esmola; este espetáculo era lastimável, aquele pavoroso. O que é pavoroso difere do que é lastimável, exclui a compaixão e, muitas vezes mesmo, é útil para provocar emoções contrárias. Sente-se ainda compaixão, quando o que nos apavora está perto de nós; sentimo-la também das pessoas que se nos assemelham pela idade, caráter, qualidades, dignidades, nascimento; pois, em todas estas circunstâncias, sentimo-nos evidentemente mais ameaçados pelas desgraças que os atingem. Em geral, deve admitir-se que todos os males que tememos para nós mesmos provocam nossa compaixão, quando vemos que os outros são vítimas deles. Onde, os males que parecem próximos excitam a compaixão; os males decorridos há milhares de anos, via de regra, não provocam a compaixão ou provocam-na menos, porque não contamos com eles ou já os esquecemos. Nestas condições, acontece necessariamente

⁶⁷ ARISTÓTELES, *Arte Retórica*, p. 118. Estamos utilizando em nossas citações a tradução de Antonio Pinto de Carvalho.

que por meio de gestos, da voz, da indumentária e, em geral, da imitação teatral, nos tornam mais acessíveis à compaixão, por tais meios aproximam-nos da desgraça, futura ou passada, patenteando-a a nossos olhos.⁶⁸

As conclusões que podem ser extraídas dessa passagem são determinantes para a relação entre a tragédia, a compaixão e o medo. Começemos por considerar que, segundo Aristóteles, para sentirmos compaixão é preciso que haja um certo distanciamento afetivo em relação à vítima, caso contrário, o mal que o aflige não despertaria compaixão, mas sim, compartilharíamos o mesmo sentimento desperto na alma daquele que sofre – talvez dor profunda, ira, mágoa, não compaixão. Contudo, embora deva haver distanciamento afetivo para que a compaixão se exteriorize, é preciso que conheçamos a vítima. Esse conhecimento, parece óbvio, não diz respeito a laços íntimos de afetividade entre a vítima e a pessoa que por ela sente piedade. Ao contrário, Aristóteles já advertiu que a afetividade aprestaria sentimentos outros, antes que a compaixão. O conhecimento da vítima a que se refere Aristóteles nos parece muito mais o conhecimento de indivíduos cujos traços perfiladores sejam efetivos o suficiente para produzir sentimentos de identificação, de empatia. Isso explica porque Aristóteles menciona que sentimos compaixão pelas pessoas que se nos assemelham pela idade, pelo caráter, pelo nascimento. Certo é que esses traços as aproximam de nós. E proximidade parece ser uma palavra-chave em relação à compaixão.

Considere-se, a esse respeito, a proximidade da situação. Diz-nos Aristóteles que os males decorridos há milhares de anos não excitam a compaixão. Embora se reporte explicitamente apenas ao distanciamento no tempo, parece óbvio que o distanciamento no tempo implica necessariamente um distanciamento físico. Contra essa dupla instância que oblitera a compaixão, Aristóteles realça a dimensão concreta, a proximidade física e temporal da actualização dramática, forma efetiva de compensar a distância em relação à ação original. Ou seja, mesmo representando ações circunstanciadas em um passado ancestral – os relatos míticos são os principais temas das tragédias gregas – a representação dramática, ao actualizar essas ações no palco, aproxima esses eventos de sua realidade contemporânea e assim suscita a piedade e o terror. E mais, validando as considerações de Aristóteles, já vimos como os tragediógrafos gregos adotavam em suas tragédias estratégias de actualização histórica no

⁶⁸ *Id., ibid., p. 119.*

aproveitamento dos mitos ancestrais. Como visto no capítulo anterior, as tragédias gregas, para se tornarem comoventes, enfatizavam uma dimensão de realidade contemporânea de forma explicitamente consciente.

Tudo isso nos leva a concluir que os fundamentos da ação trágica, tal como apresentados por Aristóteles na *Poética*, estão intimamente relacionados ao despertar da piedade-e-terror, para usar os hífen que nos sugere John Jones. Ainda que haja razões – lingüísticas ou de outra ordem, para supor que a tragédia desperta sentimentos outros para além dessas duas emoções, parece claro que na construção da ação trágica – objeto central da preocupação de Aristóteles – a piedade e o terror são as paixões com as quais se ocupam os tragediógrafos. Veremos como elementos estruturais importantes na elaboração da tragédia favorecem essas duas emoções. Em primeiro lugar, tanto a *hamartia* (entendida como erro involuntário) quanto o caráter isento de maldade do personagem trágico, (ambos recomendados por Aristóteles), garantem que a experiência trágica (numa tragédia “perfeita”) seja pressentida como imerecida; os personagens trágicos, embora distanciados de nós em virtude de serem apenas representações ficcionais, se moldados de acordo com os critérios de verossimilhança estabelecidos na *Poética*, serão criaturas semelhantes a nós, capazes de sugerir elos de identificação facilitadores da empatia, portanto, facilitadores da nossa compaixão; finalmente, embora a tragédia se ocupe, sobretudo, com ações míticas, pertencentes a um passado ancestral, o próprio Aristóteles trata de assegurar que a actualização dramática preenche a lacuna espaço-temporal que se antepõe entre o público e a *praxis* inspiradora, de maneira que a ação representada, a *mimesis* da *praxis*, apresenta-se como potencialmente plena para suscitar a piedade e o terror.

Todas essas concepções acima referenciadas, a saber, *hamartia*, verossimilhança, caracterização de personagens, serão retomadas com o vagar necessário. Por ora, servimo-nos delas apenas para referendar o que vem a ser, em nosso entender, uma perspectiva facilitadora da aceitação da catarse como um conceito de implicações múltiplas. Por um lado, a catarse é a resposta aristotélica ao desafio platônico – a tragédia é não apenas bela, mas útil, imita ações graves que provocam compaixão e medo e assim alivia as paixões, tranquiliza a piedade e o terror, proporcionando um conhecimento sobre essas emoções através da forma mais efetiva de “ensinar” sobre os sentimentos, ou seja, propiciando sua experiência “como se” fosse real,

esse “como se” sendo um precioso componente de positividade em relação a essa experiência, já que se refere à dimensão estética, garante do distanciamento que transforma o sofrer em deleite, prazer. Do ponto de vista da produção, a catarse é o horizonte que a tragédia não deve perder de vista. A fim de suscitar a piedade e o terror, o tragediógrafo se esforçará por construir uma situação comovente, cuidando, por exemplo, para que as ações trágicas se passem entre amigos, já que

(...) se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos, – como por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais –, eis os casos a discutir (53b15)⁶⁹

Parece importante ressaltar que Aristóteles rejeita estratégias dramáticas ou literárias que tenham por finalidade exclusiva instigar o *pathos*, portanto, inquietar a audiência. O exarcebamento gratuito da compaixão não se adequa à noção de tragédia como arte dignificadora. A concepção aristotélica de tragédia subordina o *pathos* à arte, vincula o efeito trágico à tessitura dramática da própria ação, à trama dos fatos. Contudo, desde que sugeridos pela ação, a piedade e o terror podem ser amplificados, para isso podendo o tragediógrafo inclusive valer-se de recursos que se lhe oferecem outras artes, que não a tragédia, por exemplo, as leis da retórica. Diz Aristóteles no Capítulo XIX, ao tratar do pensamento (das idéias) e da elocução (da linguagem, ou, melhor, do discurso):

O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.

Evidentemente, quando seja mister despertar as emoções de piedade e terror, ou o acréscimo de certas impressões, a aceitação de algo como verossímil, há que tratar os fatos segundo os mesmos princípios (56b2).⁷⁰

⁶⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 119.

⁷⁰ *Id., ibid.*, p. 119.

Essa preocupação de Aristóteles com relação à produção do efeito trágico é tão evidente que ele chega inclusive a realçar o papel do intérprete, do ator, nesse processo, observando que o ator pode até chegar a modificar o efeito pretendido pelo tragediógrafo em seu texto. Como exemplo, Aristóteles cita o famoso verso de abertura da *Iliada*, onde o poeta, tendo escrito: “Canta-me, ó deusa, a cólera funesta de Aquiles...”, foi interpretado por Protágoras como tendo enunciado uma ordem, e não uma súplica à deusa. “Com efeito, segundo Protágoras, o dizer que se faça ou se não faça uma coisa, é uma ordem”. (56b15).⁷¹

Deve-se dizer, por último, que nem sempre a noção aristotélica de catarse como efeito emocional da tragédia é aceita pelos comentadores da *Poética*. Barnes, por exemplo, desqualifica totalmente esse conceito enquanto fundamentador da experiência trágica na seguinte passagem:

First, I do not believe that tragedy normally has any such effect on me (or on my friends); so that the effect is at best occasional. Secondly, I doubt if tragedy is a peculiarly effective form of purification: history purifies fiction any day, and a five-minute film of Belsen will do more for your emotions than any number of *Oedipuses*. Thirdly, I cannot persuade myself that this is an important aspect of tragedy: to suppose that the primary reason, or even a main reason, for encouraging productions of Oedipus is that they clean up our feelings is to turn art into emotional therapy.⁷²

Talvez fosse interessante acompanhar o processo argumentativo de Barnes, a maneira como chega a suas conclusões. Diz o autor:

Do the spectators feel pity and fear? Well, who do they pity? Oedipus, if anyone. But on Aristotle's own account of pity, this is impossible. I can pity someone only if I know him or know that he has suffered some misfortune, and only if he is in some way close – but not too close – to me. I do not know Oedipus (there is no Oedipus to know), and I do not believe that he has suffered any misfortune. Even if I falsely took Sophocles to be reporting a story about a real king of Thebes, I cannot feel pity: Oedipus is nothing like me. Again, according to Aristotle I can pity someone only if I suppose that a similar misfortune is likely to befall me or one of my friends, and to do so soon. But I do not expect to marry my mother, or any close family relation; I do not expect to put out my own eyes, or to deprive myself of any other vital organ. Nor do I anticipate such a future for any of my friends.

⁷¹ *Id.*, *ibid.*, p. 90.

⁷² BARNES, *op.cit.*: 279.

What do I fear? – A fate like the fate of Oedipus, if anything. But I have never been afraid – not even in the theatre – of doing what Oedipus did; and I do not believe that many other members of an audience have done so either.⁷³

Não é preciso muito esforço mental para rebater essas críticas. Barnes não será o primeiro a tentar invalidar a catarse com base em argumentos fundamentados na perda de sentido histórico do mito. Já Lessing, na segunda metade do século XVIII, debatia-se com os “apáticos”.⁷⁴ Claro que Barnes, assim como todos os espectadores/leitores do *Édipo Rei* de Sófocles conhecem Édipo: ele se faz presente diante de nossos olhos, acompanhamos sua trajetória, testemunhamos sua vontade férrea para extirpar as causas da praga que assola Tebas, comovemo-nos com sua “cegueira” diante das evidências. Ou seja, no momento em que arranca seus olhos, Sófocles já cuidou para que Édipo fosse não apenas nosso conhecido, mas uma figura empática e patética. O fato de ser Édipo uma representação ficcional não impede que o consideremos como figura viva e que interpretemos seus atos como ações humanas, sobretudo quando se sabe que na representação dramática o espectador/leitor minimamente capacitado para a ficção submete-se voluntariamente a um processo que Coleridge chamou de “*suspension of disbelief*”. Isso nos leva a crer que não é por “desconhecer” Édipo ou por ser ele uma ficção que Barnes ou seus amigos não sentem compaixão pelo personagem. A bem da verdade, o próprio Aristóteles, ao falar da catarse provocada pela música, reconhece que desse processo catártico beneficiam-se apenas aqueles que tenham disposição para isto. Isso significa que a situação trágica tem um potencial catártico, não exatamente que essa função se cumpra em relação a todos os espectadores – ainda que isto não esteja explicitamente colocado na *Poética*, não se pode esperar de uma mente brilhante como a de Aristóteles a idéia de que todos os homens se comovem com o sofrimento humano, muito menos com sua representação artística, com a mesma intensidade.

De qualquer forma, talvez seja interessante questionarmos por que Barnes não faz o menor esforço para compreender que, para além do sentido histórico do mito actualizado pelos gregos, suas estruturas revelam uma dimensão universal que permanece válida. Obviamente, o

⁷³ *Id.*, *ibid.*, pp. 277-278

⁷⁴ Aliás, Lessing terá contribuições importantes a dar no sentido de uma melhor compreensão das emoções catárticas. Contudo, como seus argumentos parecem ainda mais brilhantes quando se considera os desvios empreendidos pela tragédia na antiguidade latina e em seu trajeto pelo período medieval, permitimo-nos adiar a apresentação de suas idéias para quando tratarmos da tragédia da modernidade.

medo que sentimos em relação à situação vivida pelo personagem não é medo de assassinarmos nosso pai nem de casarmos com nossa mãe – mas, em última instância, medo da fragilidade da condição humana diante do destino, medo do trágico. Se quisermos ser ainda mais severos, podemos considerar que o argumento grosseiro de Barnes oblitera inclusive questões de gênero, dando a ver um raciocínio estreito, que não o permite enxergar, por exemplo, que, sendo a sexualidade o poderoso ingrediente na caracterização do “crime” de Édipo, esse crime não se configuraria como ameaçador nem em relação aos homens que se definem como homossexuais, nem em relação às mulheres heterossexuais, o que significa que se dependêssemos desse medo de repetir exatamente as ações de Édipo como condição de nossa piedade para com o herói, parte significativa do público leitor ou espectador estaria, desde os gregos, excluída desse exercício de compaixão.

Concluimos que os argumentos que fundamentam colocações como a de Barnes são equivocados, ou, na melhor das hipóteses, mal elaborados. Isso não significa que tenhamos argumentos próprios para legitimar a validade da catarse aristotélica sob o aspecto psicológico, nem seria esse nosso objetivo. Mas não podemos deixar de notar que Aristóteles tocou em um dos pontos fundamentais, não apenas à tragédia, mas à arte em geral. Se desistimos de perguntar “o que é literatura?”, ainda nos confrontamos com a indagação “por que literatura?”. A despeito da sacralização do modernismo, tivesse a “arte pela arte” sido uma resposta satisfatória, capaz de esgotar a relação entre arte e realidade, há muito teríamos abandonado a maioria dos expoentes do cânone ocidental.

Sob o aspecto formal, aquele que mais de perto nos interessa, a noção aristotélica de catarse, ao identificar o efeito pretendido pela tragédia, oferece-se como ponto de fuga para orientar a construção da trama trágica, tornando-se um poderoso catalizador de estratégias dramáticas. Isso significa que, a despeito de testes psicológicos que possam vir a verificar a efetividade de um processo catártico, Aristóteles conseguiu formular um corolário precioso, capaz de controlar todos os artifícios empreendidos pelo poeta na construção de uma ação dramática que se pretenda idealmente trágica, incitando, mas também cuidando em pacificar as emoções que suscita. Mesmo hoje, quando um poeta se excede na expressão da tragicidade,

sua obra “apelativa” é logo convidada a deixar o respeitado domínio do trágico para ser acolhida no depreciado círculo do melodrama.

2.5. Ação e caráter na tragédia

Embora insistentemente realçando a ação como alma da tragédia, a consecução do “efeito trágico” formulado por Aristóteles depende fundamentalmente da relação entre ação e caráter. Parece claro que uma trama, para ser comovente, exige investimento não apenas no agir, mas também no agente. Contudo, justamente pela ênfase que Aristóteles concede à ação, a relação entre ação e caráter não é facilmente apreensível no texto da *Poética*. Já no Capítulo VI percebe-se a complexidade dessa interação. Primeiramente, diz Aristóteles:

a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo essas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens (49b35).⁷⁵

Segundo o trecho apresentado, o caráter e o pensamento seriam causas das ações. Entretanto, mais adiante, no mesmo Capítulo VI, Aristóteles afirma:

Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (50a16).⁷⁶

Ou seja, embora os caracteres determinem as ações, é só a partir das ações que se pode conhecer os caracteres. Sendo a ação o elemento primordial na tragédia, conclui Aristóteles o seguinte:

⁷⁵ ARISTÓTELES, *op.cit.*:74.

⁷⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 75.

Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres (...). Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso haverá logrado efeito trágico; muito melhor conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos fatos (50a23).⁷⁷

Há que se ressaltar (embora para alguns isso possa parecer óbvio), que não se deve confundir caráter com agente, personagem. Com a afirmação de que é possível haver tragédia sem caracteres, Aristóteles quer dizer que é possível haver tragédias com investimentos mínimos na caracterização de personagens, não que possa haver tragédias sem agentes. Caráter, para Aristóteles, *ethos*, na *Poética*, tem um sentido estreitamente moral, como se compreende a partir da passagem extraída do Capítulo VI, onde o autor enuncia:

Caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não têm caráter os discursos do indivíduo, em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende, ou o qual repele (50b7).⁷⁸

A tradução de Butcher pode ser mais esclarecedora:

Character is that which reveals moral purpose, showing what kind of things a man chooses or avoids. Speeches, therefore, which do not make this manifest, or in which the speaker does not choose or avoid anything whatever, are not expressive of character.⁷⁹

Ou seja, o caráter se revela apenas quando expressa decisões, escolhas morais. Isso quer dizer que só quando as ações ou os discursos demonstram explicitamente escolhas morais (livre-arbítrio?) o caráter se define. De outra forma, quando o personagem simplesmente age, sem demonstrar ponderação sobre o seu ato, não se pode falar de *ethos*, já que este não se revelou explicitamente.

Esse entendimento da tragédia enquanto “imitação de ações” torna-se mais compreensível quando passamos a ver a formulação aristotélica como um desvio em relação à concepção platônica da tragédia enquanto “imitação de agentes”. Ao esboçar esse desvio,

⁷⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 75.

⁷⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 76.

⁷⁹ *Cf.* BUTCHER, 1951: 23

Aristóteles dá à tragédia uma legitimidade mais estética do que ética, já que as ações passam a ser analisadas a partir das leis da verossimilhança e da necessidade. Como diz Eudoro de Souza,

Se os caracteres se subordinam à ação, e esta, unicamente às leis de verossimilhança e necessidade, tão absurdo seria condenar o ato pernicioso de uma personagem de má índole, como o de um lobo famélico que assalta e devora o cordeiro inerte. Absurdo e impossível seria que o lobo não despedaçasse e devorasse o cordeiro; não agir em conformidade com o caráter (o qual, por sua vez, se revela pela ação praticada), porque fantasioso e inverossímil procedimento, não será digno da imitação trágica. Não o será, nem para Aristóteles nem para Platão. Mas temos de reconhecer a divergência entre Mestre e Discípulo, em que a tragédia, tal qual é ou deve ser, um a rejeita e outro a aceita, ainda que, por coerência entre caracteres e atos, ela represente uma ação condenável em juízo ético-político.⁸⁰

Aristóteles não nos deixa esquecer a preeminência da ação, não apenas em relação ao caráter, mas também em relação aos demais elementos constitutivos da tragédia. Essa ênfase na tragédia enquanto “imitação de ações” será reiterada ao longo de todo o texto, em diversos contextos. Por exemplo, quando Aristóteles enumera as partes constituintes da tragédia no Capítulo VI. Observe-se como a ação, o mito, na tradução de Eudoro de Souza, aparece como primeiro constituinte:

É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia, que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, eloquência, pensamento, espetáculo e melopéia (50a8).⁸¹

Na tentativa de investigarmos com mais profundidade essa relação entre ação e caráter, começemos por acompanhar a construção da ação, tal como Aristóteles a compreende, como “alma” da tragédia.

⁸⁰ SOUZA, *op.cit.*:60-61.

⁸¹ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 74.

2.5.1. Como se constrói a ação trágica?

Como se estrutura a ação trágica numa “tragédia perfeita”? Ou, de outra forma, como se constrói uma ação de maneira a provocar o “efeito trágico” idealizado por Aristóteles?

Já foi visto que a ação significa o arranjo dos incidentes, a *mimesis* de uma *praxis* séria, grave, e que essa ação, para ser bela, deveria observar algumas recomendações fundamentais, entre elas, extensão e unidade. Essa referência à extensão e à unidade pode ser melhor entendida quando se leva em conta que Aristóteles, como os gregos do seu tempo, considera a beleza em relação a dois parâmetros: magnitude e ordem. Diz o estagirita:

Além disto, o belo, – ser vivo ou o que quer que se componha de partes –, não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem (50b34).⁸²

A ação trágica, portanto, deve ser completa, formando um todo, com “princípio, meio e fim” (50b26)⁸³ e com certa magnitude, considerando-se como limite a seguinte ponderação: “que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade (51a10).⁸⁴

Essa passagem requer dois comentários distintos. Por um lado, ela estabelece a extensão ideal da tragédia: a ação, como dito anteriormente, deve ser longa o suficiente para que se dê a mudança de fortuna, mas suficientemente curta para ser apreendida como um todo artístico. Por outro lado, refere-nos a duas possibilidades de orientação com relação à mudança de fortuna: a experiência trágica pode ocorrer numa trajetória que evolui da felicidade para a infelicidade, ou, vivenciada a experiência trágica, a ação pode desenvolver-se em direção à felicidade, o que significa que Aristóteles reconhece em seu texto as tragédias com finais felizes. O importante, nos parece, é que tanto as tragédias de finais infelizes quanto aquelas do tipo *happy-end*, sejam construídas a partir de temas graves, exibindo cenas de sofrimento e dor, incitando a compaixão e o medo. Mais ainda que sejam cumpridas essas exigências,

⁸² ARISTÓTELES, *op.cit.*: 76

⁸³ *Id.*, *ibid.*, p. 76

⁸⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 77

Aristóteles assinala no Capítulo XIII que são mais trágicas aquelas ações que terminam em desgraça:

Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: nas cenas e nos concursos teatrais, as tragédias desse gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípedes, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas (53a22).⁸⁵

Fica mais uma vez patente a preocupação de Aristóteles com relação à produção do efeito trágico. E essa preocupação não se limita aos finais das tragédias. Considerando-se a estrutura da ação, Aristóteles condena enredos episódicos, ou seja, aqueles nos quais não há uma seqüência necessária ou provável. “Unidade de ação”, tal como resultará a formulação da idéia, parece essencial: em uma tragédia perfeita, uma multiplicidade de enredos há de ser evitada e mesmo em uma só ação, os episódios devem ser todos relevantes para o seu desenvolvimento. Nas palavras de F.L.Lucas, na construção da ação, “(...) *its incidents should follow from one another by a clear chain of causation, without coincidence and without irrelevance*”.⁸⁶

A noção aristotélica de unidade de ação, pelo papel que irá desempenhar na teorização do gênero trágico ao longo dos séculos, merece ser melhor compreendida. Em primeiro lugar, diz Aristóteles o seguinte:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.

Assim parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Héracles um só, todas as suas ações haviam de constituir uma unidade.

Também Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses (...) mas compôs em torno de uma ação una a

⁸⁵ *Id., ibid., p. 82*

⁸⁶ LUCAS, F.L., 1965: 82

Odisséia, — una, no sentido que damos a esta palavra, e de modo semelhante a *Iliada* (51a16).⁸⁷

Citando como exemplos de unidade de ação as epopéias homéricas, Aristóteles revela, com bastante clareza, o que compreende por uma ação una, um dos principais parâmetros para a construção de uma “tragédia perfeita”. Tanto a *Odisséia* quanto a *Iliada*, apesar de relatarem cada uma vários episódios, agrupa Homero esses episódios em uma sequência movida por um eixo condutor, uma ação central, respectivamente, o retorno de Ulisses e a ira de Aquiles. Outrossim, como garante de uma extensão adequada, tanto as epopéias quanto as tragédias iniciam sua ação em um ponto estratégico, a saber, *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Assim, por exemplo, a ação em *Édipo Rei* de Sófocles não tem início quando do nascimento do herói, mas parte do ponto em que Édipo, investido de seu papel de tirano, já cometeu os erros que causarão sua desgraça. As circunstâncias do seu nascimento, por exemplo, embora tenham papel fundamental na trama dos episódios, serão recuperadas através de estratégias retrospectivas, do tipo *flash-back*, a partir de relatos de outros personagens.

Esse princípio de economia artística, que motiva o poeta a começar seu drama num ponto que se situa próximo à catástrofe, além de contribuir para reduzir a extensão da ação a um limite ideal, tal como proposto por Aristóteles, tem outra implicação tão ou mais significativa do ponto de vista do “efeito trágico”: começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação. Como bem diz F.L.Lucas, “*the past is indeed the most tragic of the tenses. If it was happy, it is no more; if it was disastrous, it cannot be undone*”.⁸⁸

A fim de garantir a unidade da ação, recomenda Aristóteles que o poeta antes de tudo deve estabelecer seu “argumento”, ou seja, o arcabouço, o eixo central da ação, e só depois incluir os episódios, dando-lhes a devida extensão. Obviamente os episódios hão de ser muito mais compactos na tragédia do que na epopéia, tendo em vista a limitação temporal que se impõe à representação dramática. Mas seja na tragédia, seja na epopéia, o argumento, o eixo central da ação, em sendo esta unitária, pode ser facilmente apreensível. Diz Aristóteles:

⁸⁷ *Id., ibid., p. 77.*

⁸⁸ LUCAS, F.L., *op.cit.*: 86.

De fato, breve é o argumento da Odisséia: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria, e depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios (55b16).⁸⁹

Outro exemplo apresentado por Aristóteles provém do mito de Ifigênia, reportando-nos a *Poética* a duas tragédias baseadas no mesmo argumento, uma de Eurípedes e outra produzida por Políido, esta última desconhecida. Diz Aristóteles:

Certa donzela, no momento de ser sacrificada, desaparece aos olhos dos sacrificadores e, transportada a terra estranha, onde era lei que os forasteiros fossem imolados aos deuses, aí foi investida do sacerdócio. Pelo tempo adiante, sucedeu que o irmão da sacerdotisa arribou àquela terra (que a ordem de vir a este lugar provenha da divindade, com que intenção a divindade tenha feito, e para que fim ele tenha vindo, tudo isso cai fora do entrecho dramático). Chegado, é preso; mas, quando ia ser sacrificado, foi reconhecido (ou à maneira de Eurípedes, ou à maneira de Políido, dizendo Orestes, como é plausível que o dissesse, que não só a irmã tivera de ser imolada, mas também ele o tinha de ser) e assim ficou salvo.

Depois disto, e uma vez denominadas as personagens, desenvolvem-se os episódios. Estes devem ser conformes ao assunto, como, no caso de Orestes, o da loucura, pela que foi capturado, e o da purificação, pela que foi salvo (55b2).⁹⁰

O exemplo acima evidencia a preocupação de Aristóteles com relação à verossimilhança e às leis da causalidade. Como ele próprio afirma no Capítulo X, é muito diferente “acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer uma coisa meramente depois de outra”(52a20).⁹¹ Nesse mito tornado tragédia, parece verossímil que Orestes, no momento em que está para ser sacrificado, faça referência ao sacrifício a que pensa ter sido submetida sua irmã Ifigênia e que assim seja por ela reconhecido e salvo. Que Ifigênia tenha autoridade para livrá-lo, isto já havia ficado estabelecido por sua posição como sacerdotisa da deusa a

⁸⁹ ARISTÓTELES, *op.cit.*:88

⁹⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 87-8

⁹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 80.

quem se imolavam os forasteiros. Que Orestes seja salvo, também isso é verossímil – os espectadores sabem que sua irmã havia igualmente sido liberta no momento do sacrifício. Ou seja, é possível discernir nessa trama uma linha de desenvolvimento que ordena causalmente os episódios, tornando-os logicamente aceitáveis. Deve-se salientar, contudo, que essa lógica poética, embora construída em relação à lógica do “mundo real”, utilizando-se de seus artifícios mais racionais, por exemplo, de demonstrações, de induções, de deduções, serve-se dessa mesma lógica para esgarçar a “realidade”, incluindo em seus domínios quaisquer verdades sugeridas pela imaginação humana, apenas conferindo-lhes traços de plausibilidade. Considere-se, nesse sentido, como exemplo, que no momento de ser sacrificada, Ifigênia desaparece diante dos olhos dos sacrificadores, sendo esse fato não apenas tido como verossímil, mas ainda servindo de espelho para tornar verossímil o fato de ser Orestes liberto do seu destino fatídico. Como diria Aristóteles, temos aí uma evidência de paralogismo, quando uma ação é utilizada para justificar a outra, sendo que a primeira, embora desprovida de fundamento racional, empresta sentido racional à segunda. Segundo o filósofo, na tradução de Jaime Bruna,

Foi sobretudo Homero quem ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir, isto é, de induzir ao paralogismo. Quando, havendo isto, há também aquilo, ou, acontecendo uma coisa, outra acontece também, as pessoas imaginam que, existindo a segunda, a primeira também existe ou acontece, mas é engano. Por isso, se um primeiro fato é falso, mas, existindo ele, um segundo tem de existir ou produzir-se necessariamente, cabe acrescentar este, porque, sabendo-o real, nossa mente, iludida, deduz que o primeiro também o é.⁹²

O fato de reconhecer que Homero foi quem ensinou aos outros poetas a “maneira certa de iludir” demonstra que a ênfase de Aristóteles com relação à verossimilhança não é, ao contrário do que se poderia chegar a supor, uma sentença restritiva acerca do universo poético, mas sim outra de suas atitudes flexíveis em relação à poesia, sobretudo quando a consideramos sob o pano de fundo das críticas de Sócrates e Platão acerca das ilusões criadas pelas artes imitativas. A *Poética*, tal como a entendemos, seja por fundamentar-se na preponderância da ação sobre o caráter, seja veiculando uma noção estética de “realidade”,

⁹² Essa passagem da *Poética* pareceu-nos bem mais clara e ordenada na tradução de Jaime Bruna, sendo que em essência, nada há que contrarie a versão de Eudoro de Souza. Cf., *op.cit.*: 47.

concede uma significativa autonomia às leis do universo poético. Na poesia, não importa a mentira, importa saber mentir poeticamente.

Quando faz restrições ao universo poético, por exemplo, ao colocar um interdito em relação ao irracional, Aristóteles assim se posiciona por não perder de vista nem a dimensão concreta da produção teatral nem o polo receptor da tragédia. É justamente por considerar as dificuldades de se representar no teatro cenas absurdas (estamos falando de um teatro no qual os “efeitos especiais” são rudimentares, minimamente possíveis), que o filósofo sugere a exclusão do irracional da ação representada: “não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais; preferível seria que nada houvesse de irracional, ou, pelo menos, que o irracional apenas tivesse lugar fora da representação (60a27)”.⁹³

Isso não significa absolutamente que Aristóteles desconheça a dimensão sedutora do maravilhoso. Pelo contrário, ele não apenas reconhece, mas aceita essa dimensão na tragédia, ressaltando apenas que o irracional, a fonte de onde se origina o maravilhoso, adequa-se com mais propriedade à epopéia, que, por ser um gênero narrativo, torna esse elemento irracional mais facilmente verossímil. Na tragédia, por depender sua ação de uma representação concreta, levada a cabo por personagens, o irracional ameaça a verossimilhança. Dois exemplos de episódios absurdos nas epopéias homéricas são citados por Aristóteles para ilustrar que embora facilmente aceitáveis nas narrativas, uma vez submetidos à representação dramática, esses episódios tornar-se-iam cômicos: um dos exemplos citados é o desembarque de Odisseu em sua terra natal, quando os feácios depõem o herói e sua bagagem na costa de Ítaca, sem que ele desperte (*Odisséia*, Canto XIII). O outro é a perseguição de Heitor na *Iliada*, no Canto XXII, quando Aquiles acena para que os gregos permaneçam parados, sem desferir armas e sem ir ao encalço do inimigo, a fim de que a sua glória seja maior por agir sozinho.

Diz a *Poética*: “(...) de preferir às coisas possíveis mais incríveis são as impossíveis mas críveis” (60a26).⁹⁴ Na tradução de Butcher: “*The poet should prefer probable impossibilities to improbable possibilities*”.⁹⁵ Apesar disso, conclui Aristóteles, sem perder de

⁹³ Voltamos à citar a tradução de Eudoro de Souza. Cf., *op.cit.*: 98.

⁹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 98.

⁹⁵ Cf. BUTCHER, *op.cit.*: 36

vista a verossimilhança, uma vez introduzido o irracional na tragédia, a ele deve ser dado certo traço de probabilidade. Novamente percebe-se que, apesar da ênfase nas leis da causalidade e da necessidade, a verossimilhança para Aristóteles não diz respeito a uma *mimesis* fiel à fatia de vida que inspira ou que contextualiza a ação dramática, mas, sim, a uma *mimesis* coerente com a ação representada, havendo nessa representação, como vimos, lugar, inclusive, para o irracional, desde que a ele seja dado traços de probabilidade. Conclui Aristóteles:

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade, ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens, quais Zeus os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que, às vezes irracional parece o que não o é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem. (61b11)⁹⁶

A comparação entre o maior potencial de fabulação das epopéias em relação às tragédias oferece-se como ponte para uma questão pertinente à unidade de ação. Trata-se das conhecidas polêmicas acerca das categorias de tempo e espaço em relação à arte trágica na *Poética*. Sabe-se que as ações que modelam as epopéias não sofrem restrição temporal, já que o gênero narrativo autoriza a distensão dessas ações, tanto do ponto de vista da produção quanto da recepção. Assim, por exemplo, nenhum prejuízo para a narrativa épica advém do fato de haver um intervalo de aproximadamente vinte anos entre a partida de Ulisses para a Guerra de Tróia e seu retorno à Ítaca. Ao contrário, essa extensão temporal permite a inclusão de inúmeros episódios conflituosos, o que amplifica o efeito da representação da capacidade de luta e de resistência do herói, motivo mesmo da narrativa épica, além, é claro, de contribuir com vários outros efeitos positivos, tais como a variedade de cenários, a multiplicidade de personagens etc. Com relação à recepção escrita das epopéias, também não se vislumbra qualquer dificuldade com base nessa extensão temporal, já que o receptor pode sempre interromper sua leitura da narrativa quando assim o deseje. O fato de serem as narrativas épicas subdivididas em episódios completos, com princípio, meio e fim (na *Odisséia*, por exemplo, é possível distinguir com clareza o episódio de Polifemo, o de Circe, o de Calipso etc), resolve a dificuldade que poderia surgir de sua extensão com relação à recitação oral dos poemas, que, como se sabe, era inclusive objeto de disputa, havendo concursos para apontar os

⁹⁶ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 101

melhores rapsodos, os mais versados nos poemas homéricos. Certamente a divisão em episódios distintos, bem delimitados, permitia que as declamações tivessem por fim apenas um ou alguns episódios.

A tragédia participa de outra realidade espaço-temporal. Embora gozando seus textos de autonomia literária suficiente para se tornarem efetivos através da leitura, como reconhece o próprio Aristóteles no Capítulo XXVI,⁹⁷ já vimos como no contexto grego as tragédias eram escritas para serem encenadas em concursos dramáticos, o que significa que a preocupação com as questões práticas da produção e da recepção teatral não podiam ser esquecidas. Enquanto as epopéias não sofrem restrições de tempo nem de espaço, podendo registrar cenas que ocorrem simultaneamente em lugares e em tempos diversos, a ação na tragédia está circunscrita às possibilidades do teatro. Aristóteles atenta explicitamente para a realidade concreta da representação teatral, ao fazer a seguinte observação:

Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia (59b23).⁹⁸

A preocupação com a dinâmica teatral, além de uma concepção estética que privilegia o artefato poético como um todo coerente e unificado são os principais motivos que justificam a ênfase aristotélica na concentração de efeitos na tragédia, preocupação que se concretiza em diversas recomendações: já vimos como, na concepção de Aristóteles, a ação trágica deve ser una, ordenada em uma sequência lógica, longa o suficiente para conter uma mudança de fortuna, mas compactada para ser apreendida como um todo artístico. Essa linha de raciocínio o leva a fazer uma observação factual: “a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo”, enquanto a epopéia, diz, “não tem limite de tempo” (49b11).⁹⁹

⁹⁷ Comparando a tragédia e a epopéia, diz Aristóteles que “a tragédia pode atingir sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades” (62a10), *op. cit.*: 102.

⁹⁸ *Id., ibid.*, p. 97.

⁹⁹ *Id., ibid.*, p. 73.

Considerando-se que tenha oferecido como exemplos de unidade de ação as ações da *Iliada* e da *Odisséia*, fica claro que, para Aristóteles, “unidade de ação” não implica absolutamente em “unidade de tempo” ou em “unidade de lugar” do ponto de vista estrutural, embora o lugar e o tempo sejam importantes quando se considera a dramatização dessa ação. Isso significa que suas referências às limitações de tempo e de lugar na tragédia devem-se à sua consciência sempre atenta à realidade teatral e dizem respeito diretamente à dimensão concreta da representação, que, em última instância, será, a seu ver, tanto mais efetiva quanto mais artisticamente elaborados, porém compactos e logicamente concatenados puderem ser seus episódios, uma tragédia “perfeita” sendo aquela em que o argumento trágico venha a ser desenvolvido mais convincentemente, primando pelo que chamaríamos de “concentração de efeitos”.

Isso nos leva a concluir que Aristóteles se preocupa não com o tempo da narrativa mítica que inspira o poeta, mas com a concretude da dimensão espaço-temporal no arranjo dos incidentes, com o artefato dramático, com o *mythos*. Claro que se a verossimilhança há de guiar os passos do poeta, muito há que se exigir de sua habilidade para transformar em tragédia uma narrativa mítica pautada em fatos decorridos ao longo de vários anos em lugares diversos e é exatamente isso que julgamos estar no cerne das observações de Aristóteles sobre essas categorias de tempo e espaço. Não que a extensão das narrativas míticas chegue a representar um obstáculo à escolha dos temas para as tragédias: na verdade, a tragédia grega tinha recursos para burlar as limitações espaço-temporais da representação dramática em favor do tempo exigido pela narrativa mítica – por exemplo, vimos como as canções do coro serviam com frequência como veículo para relatar eventos ocorridos fora dos limites de tempo e espaço da ação representada.

A aclamada tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, pode ajudar-nos a estabelecer uma diferença entre três instâncias espaço-temporais que se entrecruzam na encenação de uma tragédia: em primeiro lugar, é possível distinguir um tempo e um espaço (ou vários tempos e espaços) referentes à narrativa mítica. No caso de *Édipo Rei*, essa dimensão espaço-temporal inclui não apenas o tempo e o lugar da ação efetivamente dramatizada na peça, mas abarca todos os tempos e lugares em que se passaram os fatos anteriores ao desenvolvimento dessa ação que se desenrola diante dos nossos olhos, a saber, a fuga de Édipo de sua terra natal, sua contenda com Laio, o episódio da esfinge e o casamento com Jocasta, episódios que

demandariam uma variação espaço-temporal, ao que tudo indica, impraticável para o teatro grego. O fato de ser esse mito efetivo em cena legitima a habilidade do tragediógrafo de condensar a narrativa mítica, fazendo uso de estratégias dramáticas (por exemplo, do relato de mensageiros), para revelar fatos que não se enquadram nos limites da representação, procedimento, aliás, comum a várias tragédias, a ponto de ser classificado como uma convenção do teatro grego por alguns autores. Dentro desses limites impostos pelo espetáculo teatral, está dramatizada apenas, no caso de *Édipo Rei*, a trajetória que o protagonista vivencia já na condição de tirano, esposo de Jocasta e pai dos seus filhos, iniciando-se a ação *in medias res*, com o diálogo entre Édipo e o sacerdote de Zeus sobre a praga que está assolando Tebas, encerrando-se a peça logo após à cena em que Édipo pede a Creonte a sua própria condenação ao exílio, quando o coro apresenta seu último lamento. Esse é o tempo do *mythos*. O terceiro tempo assinalado numa tragédia seria o tempo do próprio espetáculo, ou seja, o tempo concedido aos tragediógrafos para a encenação de suas peças.

Obviamente, a observação de Aristóteles com relação ao fato de dever a tragédia limitar-se a “uma única revolução do sol” não diz respeito ao tempo que classificamos como tempo da narrativa mítica – colocadas em uma sequência cronológica, as ações que convergem para moldar a tragédia de Édipo começam antes mesmo do seu nascimento, quando Laio é advertido por um oráculo que lhe antecipa as desgraças que à sua vida causaria a vinda de um filho.

Sabendo-se que no século V a.C., três tragédias eram apresentadas a cada dia na Grande Dionísia, seguidas ainda por uma peça satírica, parece claro que, pelo menos naquele século, o tempo concedido para cada apresentação não poderia sequer aproximar-se de um “período de sol”, muito menos ultrapassá-lo. Ainda que se considere hipoteticamente que no século em que vive Aristóteles, cada poeta poderia ter um “período de sol” para a encenação de sua tragédia, não faz sentido pensar que o filósofo se daria ao trabalho de enunciar o óbvio, que a tragédia deveria se esforçar para não exceder o tempo que lhe é concedido para ser encenada.

Pelo exposto, somos levados a concluir que Aristóteles parece mesmo referir-se ao tempo do *mythos*, da ação dramatizada, sugerindo que os incidentes que se desenrolam diante

de nossos olhos dêem a impressão de terem ocorrido em um “período de sol”¹⁰⁰. Tal interpretação não apenas se adequa às repetidas recomendações da *Poética* com relação às leis da verossimilhança, mas também permite-nos concluir que a observância dessa compactação temporal contribui expressivamente para a concentração de efeitos na tragédia. A ação efetivamente dramatizada em Édipo parece mesmo se desenrolar em um único dia, ou melhor, nenhum indício nos leva a concluir que a ação dramatizada nessa peça tenha outro desdobramento temporal minimamente significativo: assim, em “um único período de sol” parece ter Édipo decidido combater a praga, consultado Tirésias, defrontado-se com Creonte, ouvido as revelações de Jocasta sobre os fatos que sucederam o nascimento de seu primeiro filho e também sobre o assassinato de Laio. Na sequência, Édipo teria recebido a visita de um mensageiro, ouvido o relato de um pastor, reconhecido a verdade sobre sua vida, desistido da luz dos seus olhos, sofrido com o suicídio de sua mãe-esposa e finalmente solicitado a Creonte o seu próprio exílio. Da mesma forma em que a ação é extremamente compactada no tempo, assim acontece com a dimensão espacial dessa tragédia, o castelo do tirano sendo o centro da representação.

O fato de terem sido habilmente tecidos os episódios em *Édipo Rei* facilita o seu enquadramento nessa dimensão espaço-temporal altamente compacta – não foi por acaso que Aristóteles elegeu Édipo como tragédia exemplar – nela, tudo converge para o que chamamos de “concentração de efeitos”. Mas a compactação dessa dimensão espaço-temporal da ação trágica não é prerrogativa de Sófocles. Exemplo valioso, porque explícito dessa estratégia dramática de aproveitamento temporal máximo da ação trágica efetivamente dramatizada é a *Medéia*, de Eurípedes, tragédia na qual a desesperada mulher que intitula a peça suplica a Creonte que lhe conceda “Um dia só! (...) apenas hoje” – tempo fatídico, porque suficiente para a ação trágica como bem o parece saber Aristóteles. Nesse resto de dia que lhe concede Creonte, Medéia perpetra sua vingança terrível. Na versão carioca do mito, composta por

¹⁰⁰ Como vimos no capítulo anterior, as tragédias gregas eram encenadas em um teatro ao ar-livre, à luz do sol de primavera, o que dificultava uma representação “verossímil” de ações que se revelassem ter acontecido à noite ou que sugerissem intervalos de tempo mais longos, indicativos da passagem de dias. Vale ressaltar que entendemos, por “um período de sol”, ou “uma revolução do sol”, como é traduzida a expressão de Aristóteles, não um período de 24 horas equivalente ao movimento de rotação da terra, como o interpretam alguns críticos, mas como um intervalo aproximado de 12 horas em que há luz do sol, portanto, um intervalo suficiente para que a ação representada não se revele contraditória em relação ao cenário natural do teatro.

Chico Buarque e Paulo Pontes, ela dirá: “Prá mim, basta um dia, não mais que um dia, um meio-dia. (...)Toda a sangria, todo o veneno de um pequeno dia!”¹⁰¹.

Essas reflexões sobre a compactação do tempo da ação trágica sugerida pela *Poética* não nos devem permitir esquecer que os episódios que convergem para tornar significativa essa ação efetivamente dramatizada estendem-se ao longo de uma cadeia temporal extensa, no caso de Édipo, ultrapassando os limites que antecedem seu próprio nascimento, no caso de Medéia, remetendo-nos ao tempo em que virgem ainda, conhecera Jasão enquanto este procurava o “velo de ouro” que ela o ajuda a roubar, tendo sido este o primeiro de seus crimes que alega ter cometido por amor ao marido, fato altamente significativo para uma clara compreensão dos motivos de suas ações em cena.

Quando se tem em mente, por um lado, a distensão temporal e espacial da narrativa mítica, por outro, a compactação dessa dupla dimensão na ação efetivamente dramatizada, não se pode deixar de reconhecer que a observação de Aristóteles quanto ao tempo da tragédia é mesmo uma recomendação prática, factual, sugestiva de sua preocupação com a concentração de efeitos e com a verossimilhança, absolutamente não prescritiva com relação à *praxis*, apenas voltada para a dimensão teatralizada dessa *praxis*, para o *mythos* e, o que é mais importante, para o *mythos* de uma tragédia que se pretenda “perfeita”.

Nossa conclusão é que os conceitos prescritivos de “unidade de tempo” e “unidade de lugar” atribuídos a Aristóteles pelo crítico italiano renascentista Ludovico Castelvetro, em sua obra *Poetica d'Aristotle vulgarizzata e esposta* (1570), embora tenham sido engessados, tornado regras do fazer artístico, enquanto idéias não nos parecem absolutamente absurdas ou desprovidas de fundamento e muito menos de sentido dramático. Sob a perspectiva aristotélica de concentração de efeitos, parece haver, sim, uma recomendação na *Poética* com relação aos cuidados com os limites determinados pela realidade teatral, o que não significa nem que não existam tragédias gregas que desafiem esses limites, nem que isso não possa ser feito, desde que o poeta encontre os meios de burlar essa limitação espaço-temporal do teatro sem ferir as regras da verossimilhança.

Por tudo o que já argumentamos neste trabalho, o autor da *Poética* já deu provas de ser muito mais flexível do que nos fazem supor as interpretações que das suas concepções fizeram

¹⁰¹ BUARQUE, C. & PONTES, P. *Gota D'Água*, 1975: 151-152.

grande parte dos seus analistas. Com relação especificamente às questões de tempo e lugar acima discutidas, a dimensão factual das preocupações de Aristóteles perdeu-se com a formulação de Castelvetro. Tendo sido articulados em nome do filósofo esses conceitos, o classicismo francês os transformou em uma doutrina prescritiva rígida, normativa – a doutrina das três unidades (ação, tempo e lugar), parâmetros que virão a se tornar dogma com relação ao gênero trágico entre os autores desse período. A doutrina das três unidades será retomada no capítulo sobre a ação trágica na modernidade. Por ora, parece suficiente dizer que entre a recomendação aristotélica e o enrijecimento dessas noções como regras do fazer trágico estende-se a condescendência dos gestos de Aristóteles em relação à poesia, como dito por John Jones, “gestos largos e fáceis, mais que didáticos”. Talvez seja importante pensar que Aristóteles foi considerado por Dante “o mestre daqueles que sabem”, mas, como bem complementa F.L.Lucas, “*only for those who know also what “master” means, and that a teacher is not a tyrant.*”¹⁰²

Voltando ao texto original da *Poética*, outras características precisam ser consideradas na estruturação da ação. Uma delas é o seu grau de complexidade. Aristóteles diz que a ação pode ser simples ou complexa. Simples seria uma ação em que apenas se acompanha as conseqüências de uma mudança de fortuna acontecida fora do drama, antes do início da ação representada. Exemplo de uma ação simples é o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, tragédia que tem início já com o próprio Prometeu sofrendo o castigo que lhe determina Zeus. Durante toda a ação da peça, apenas se acompanha o sofrimento daquele que foi castigado por ter roubado o fogo dos deuses para dá-lo aos homens. A nossa leitura dessa tragédia revela que sua dimensão alegórica é muito mais densa e profunda do que poderia sugerir a simplicidade de sua organização estrutural. Contudo, sob esse aspecto “formalista” da concepção aristotélica, embora comovente, suscitando o *pathos*, essa ação não é considerada como sendo dramaticamente elaborada, já que não apresenta em cena os episódios que descambam para o trágico.¹⁰³

¹⁰² LUCAS, F.L., 1965:17

¹⁰³ Parece importante levar em conta que essa tragédia corresponde à primeira parte de uma trilogia da qual o resto se perdeu. Considerando-se que nas trilogias a ação se desenvolve ao longo das três peças, embora cada uma delas seja independente do ponto de vista formal, é possível que nas tragédias que completam o sentido da ação do *Prometeu Acorrentado* Ésquilo tenha revelado um investimento mais efetivo na fabulação do que no *pathos*.

A ação complexa, em oposição à ação simples, é aquela que apresenta a mudança de fortuna em cena, construindo a catástrofe, ou parte dela, diante de nossos olhos, fazendo-a ocorrer, seja através de uma inversão da situação apresentada (*peripeteia*), seja através do reconhecimento de alguma verdade antes desconhecida, verdade que se revelará decisiva para essa mudança de fortuna (*anagnorisis*). Mais efetiva, contudo, é a ação complexa na qual a *anagnorisis* coincide com a *peripeteia*. Diz o texto da *Poética*:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam.

Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação “complexa”, denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia ou por ambos conjuntamente.

É porém necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra (52a11).¹⁰⁴

Eis o trecho da *Poética* no qual Aristóteles define a *peripeteia*.¹⁰⁵

“Peripécia” é a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossimil e necessariamente. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no *Linceu*: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto, – este morre e aquele fica salvo (52a22).¹⁰⁶

Alguns autores desviam-se de uma interpretação situacional da *Poética*, propondo que a *peripeteia* seja interpretada como uma inversão da intenção do agente causador da catástrofe. É fato que um dos exemplos dados por Aristóteles – o caso do mensageiro de Édipo, no *Édipo Rei* de Sófocles – e o comentário que faz a seu respeito permitem tal interpretação. Contudo,

¹⁰⁴ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 79.

¹⁰⁵ Embora as traduções em língua portuguesa representem graficamente o termo grego *peripeteia* como “peripécia”, o Professor Carvalho, no Conspecto Geral (Capítulo X) de sua *Interpretação da Poética de Aristóteles*, oferece convincentes razões de ordem etimológica para se crer que a prosódia da palavra em português deveria ser “peripecía” (*cf. op.cit.*: 57)

¹⁰⁶ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 80.

estamos tentando não perder de vista a ênfase que o próprio Aristóteles coloca na ação e não no caráter. Associar a *peripeteia* a uma inversão da intenção é investir em uma dimensão psicológica talvez impensada por Aristóteles em sua construção teórica que privilegia a ação na arte trágica.

Preferimos considerar a *peripeteia* como o tratamento dramático da inversão da situação, uma estratégia para surpreender a audiência e com isso amplificar o efeito trágico, já que este surgirá inesperada e repentinamente. Isso significa que, além de comovente, uma ação trágica desse tipo é também artisticamente elaborada do ponto de vista estrutural, servindo-se de um princípio estético que tem subsistido aos diferentes momentos da criação artística: a ruptura com a inércia da expectativa.

Uma comparação entre as tragédias *As Troianas*, de Eurípedes, e *As Traquínias*, de Sófocles, pode ilustrar melhor o que temos tentado enunciar, já que a primeira se oferece como exemplo de uma “ação simples” e a segunda apresenta uma estrutura complexa, tal como idealizada por Aristóteles. Assim vejamos: as troianas, antes nobres senhoras, aparecem já ao início da peça como escravas, capturadas que foram pelos gregos vencedores da guerra contra Tróia. Isso quer dizer que embora a dimensão trágica da peça de Eurípedes só seja alcançada quando se considera essa mudança de fortuna que transformou a vida de tais senhoras, tal mudança, repetidamente evocada ao longo da peça como motivadora de suas muitas desgraças, não se origina de uma *peripeteia*, mas representa a consequência da guerra de Tróia, esta não encenada na peça, ou seja, não representada na ação efetivamente dramatizada, não aproveitada como artifício dramático desencadeador das catástrofes, elemento inversor da situação. Em *As Traquínias*, ao contrário, Sófocles lança mão da *peripeteia* para surpreender o público. Djanira, esposa de Hércules, tendo recebido a notícia de que seu marido está para retornar do seu último “trabalho”, aguarda-o ansiosa, cheia de amor e esperança em uma vida nova, já que um oráculo havia previsto que em sendo Hércules bem sucedido naquela jornada, não mais teria desafios a enfrentar. Entretanto, tendo descoberto, dentre as cativas que antecederam Hércules no retorno ao lar, uma jovem que o marido havia tomado por amante e que haveria de compartilhar o seu próprio ambiente doméstico, Djanira faz uso de um manto encantado, que teria recebido de um titã, enviando-o a Hércules como

presente. Ao se envolver no manto que haveria de fazê-lo recobrar a paixão por Djanira, Héracles reconhece-se como vítima de um terrível amuleto que o envenena, causando a sua morte. Sem dúvida, essa inversão é um poderoso ingrediente na tessitura da ação na tragédia de Sófocles.

Claro que algumas vezes, a inversão da situação coincide com a inversão da intenção do agente causador da catástrofe, como no caso de Djanira, mas isso só se aplica quando o erro trágico for involuntário, ou seja, quando a ação tem efeitos contrários ao que o agente que a praticou esperava, caso em que a inversão da situação coincide com a inversão de sua intenção ou de sua expectativa. Compreendida como inversão da situação, ou seja, considerada como estratégia dramática voltada para promover o elemento surpresa, portanto, para reforçar o “efeito trágico”, a *peripeteia* se adequa tanto à catástrofe desencadeada por erro involuntário quanto àquela causada voluntariamente. Isso significa que o aproveitamento crítico desse conceito se torna maior quando considerado em seu sentido situacional de ação e não de intenção.

A *anagnorisis*, o “reconhecimento” de alguma verdade antes desconhecida, alcança seu efeito máximo quando coincide com a *peripeteia*, diz Aristóteles, sendo importante que ambos, *peripeteia* e *anagnorisis*, como ele acrescenta, resultem “ (...) da própria estrutura do mito, e não do *deus-ex-machina*. (54a33)”¹⁰⁷ Assim define Aristóteles a *anagnorisis*:

O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (52a30).

Aristóteles chama a atenção para a existência de “várias espécies de reconhecimento” (54b18),¹⁰⁸ observação aliás, muito valiosa no sentido de nos ajudar a abrir mão de interpretações estreitas, unilaterais de seus conceitos. Nesse caso, o reconhecimento também nos parece que deve ser entendido como um artifício dramático, uma estratégia poética capaz de produzir um estado diferente de coisas, determinante, portanto, para a mudança de fortuna. Claro que o mais elaborado tipo de reconhecimento para o autor da *Poética* será aquele que se revelar como o mais verossímil, originando-se diretamente das ações já apresentadas na peça.

¹⁰⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 85

¹⁰⁸ *Id.*, *ibid.*, pp. 85-87.

Segundo Aristóteles, há reconhecimentos que se efetuam através de sinais do corpo, congênitos ou adquiridos, como a cicatriz de Ulisses, que permite a sua ama reconhecê-lo, mesmo depois de decorridos vinte anos desde a sua partida para a guerra de Tróia; também é possível que o reconhecimento se efetue através do despertar da memória, como acontece também com Ulisses, que revela sua identidade ao ouvir a narrativa do citarista no palácio de Alcínoo¹⁰⁹. Há ainda, segundo Aristóteles, reconhecimentos urdidos pelo poeta, reconhecimentos através de silogismos ou de paralogismos. Dentre todos estes, conclui Aristóteles, os melhores são aqueles que se originam da própria intriga, “quando a surpresa resulta de modo natural”(55a16).¹¹⁰ Nota-se, repetidamente, como Aristóteles enfatiza a verossimilhança e prioriza a ação. O melhor reconhecimento é o que surge da própria trama, ou seja, o mais verossímil, e o que coincide com a *peripeteia*, quer dizer, aquele que além de surgir diretamente da ação também contribui para modificar-lhe o curso, para inverter o sentido de sua progressão. Mais uma vez o exemplo de Aristóteles é o *Édipo Rei* de Sófocles, o que nos faz evocar o momento em que Édipo descobre, através dos relatos de Jocasta e do pastor, a sua verdadeira identidade, cena que se apresenta como o desfecho final e inversor de sua trajetória de homem vencedor e glorificado.

Neste ponto, não poderíamos deixar de notar uma possível contradição no texto da *Poética*. Ao considerar no Capítulo XIV as relações entre ações trágicas e reconhecimentos, Aristóteles, depois de ter afirmado no Capítulo XIII que as tragédias com finais infelizes eram as mais trágicas, exemplifica como ação ideal a *Ifigênia em Táuride* de Eurípedes, tragédia na qual o agente (Ifigênia) estando pronto a cometer um ato terrível (sacrificar o próprio irmão), reconhece a monstruosidade da situação bem a tempo de evitar a catástrofe. Aqueles que procuram desviar-se da contradição sugerida por essa passagem argumentam que no gênero trágico deve sempre haver *pathos*, mas não necessariamente catástrofe. Seja como for, fica mais uma vez patente a inclusão por parte de Aristóteles no gênero trágico de tragédias com finais felizes. Quanto às potencialidades do “reconhecimento” enquanto artifício dramático, ouçamos Simon Goldhill:

¹⁰⁹Parece interessante observar que Aristóteles insiste em oferecer exemplos de reconhecimento diretamente extraídos das epopéias, juntamente com exemplos oriundos de tragédias, o que mais uma vez corrobora o caráter flexível de seu pensamento no tocante à estrutura trágica.

¹¹⁰ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 86-87.

Recognition plays an extremely important function in society and in language. The systems of categorization of kinship, morality, social exchange depend on recognition not just in the epistemological sense that recognition is an inherent part of any process of categorization, but also in the more normative sense that a father recognizes a child as his own, or a state recognizes some institution's authority: recognition is also a process of legitimizing. It is not, then, by chance that in the tragic texts which so often revolve around uncertainty as to the legitimacy of particular relationships or obligations in the sphere of family relations and civic duties we see so many 'recognition scenes'. For these scenes – regarded by Aristotle as one of the two most powerful types of scene in tragic plots – dramatize not just the moment of sentimental rediscovery of a family member, but also the reaffirmation of the legitimacy or obligations of a particular tie. As much as the tragic texts seems so often to challenge the position of an individual in society, so 'recognition scene' in different ways in different plays reasserts a relationship between people.¹¹¹

Pelo exposto nessa seção, é possível concluir que a *Poética* recomenda que a ação trágica em uma tragédia perfeita deve ser uma, portanto, estruturada em torno de um eixo centralizador, concentrada e verossímil, desenvolvendo-se de forma “complexa”, através de uma *peripeteia*, isto é, sofrendo um processo de inversão, de preferência coincidente com um processo de reconhecimento, a *anagnorisis*, ambos favorecedores do elemento surpresa que caracteriza uma situação inesperada.

¹¹¹ GOLDHILL, 1994: 84-5.

2.5.2. *Hamartia*: erro intelectual ou falta moral?

Ao propormos a compreensão da tragédia como estratégia poética de racionalização do trágico, afirmamos que contra uma noção essencialmente trágica – patenteada na representação de um universo desordenado, absurdo, inexplicável – a tragédia dá a ver em sua construção ordenada um agente que erra, um articulador da catástrofe que chama a si a responsabilidade, senão a culpa pela ocorrência trágica. O chamado “erro trágico”, elemento fulcral na construção da ação, foi identificado por Aristóteles e sugerido na *Poética* pela palavra *hamartia*.

Acontece que, ao longo dos séculos, os comentadores da *Poética* interpretaram a *hamartia* sob perspectivas distintas. Em linhas gerais é possível simplificar a polêmica informando que a palavra foi apreendida por uma significativa tradição como um erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *hamartia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual.

A bem da verdade, deve-se dizer que as questões sobre moralidade acabam sempre por interferir nas interpretações da *Poética*. Com relação à *hamartia*, a vertente moralizante mostra-se amplamente difundida. Considerando-se a função estratégica desse conceito, não apenas na construção da ação trágica, mas principalmente na verificação de nossa hipótese, vale a pena formular a pergunta: a *hamartia*, ou erro trágico, tal como sugerida por Aristóteles na *Poética*, deveria ser interpretada como erro intelectual ou como falta moral? É o que tentaremos responder a seguir.

Vale a pena começar citando o trecho do Capítulo XIII no qual Aristóteles se refere ao erro trágico:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso devem imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim da imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna,-- caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância-- , nem homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhes todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os

sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca nem terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível e nem digno de compaixão.

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (52b31).¹¹²

Nos Capítulos XIV e XVI embora o termo *hamartia* não reapareça, ambos lidam com situações nas quais a ignorância recorre como elemento essencial ao erro trágico. São casos nos quais os agentes do erro ignoram as circunstâncias que tornam sua ação uma ação reprovável, como ocorre por exemplo, com Édipo, no *Édipo Rei* de Sófocles, ou, como exemplifica ainda o próprio Aristóteles, casos nos quais os agentes, por ignorância, se aprestam a cometer alguma ação terrível, mas não chegam a agir, por exemplo, nas palavras do próprio estagirita, “o que se dá no Cresíonte, quando Meríope está para matar o filho, e não mata porque o reconhece” (54a4).¹¹³

O problema é que, como considera o caráter, o *ethos*, sob o aspecto moral, o próprio Aristóteles abre espaço para conjecturas sobre as implicações morais do erro trágico. Além disso, a existência de tragédias gregas nas quais a catástrofe se origina de um erro voluntário, cometido por agentes que tramam seus atos conscientemente, como, por exemplo, a Medéia, de Eurípedes, que mata os próprios filhos sabendo o que faz, assim como outras interferências históricas e filosóficas na interpretação da *Poética*, são fatores que acabaram por fazer com que a dúvida sobre as implicações morais do erro trágico permaneça.

Uma primeira noção a se ter como pano de fundo nessa discussão é que, na *Poética*, Aristóteles está a examinar as condições que engendram as tragédias mais belas e é nesse contexto de identificação de parâmetros de perfeição que examinaremos o erro trágico. Na tentativa de traçar outros caminhos entre os meandros dessa problemática poder-se-ia abandonar momentaneamente os domínios da *Poética* para formular a seguinte questão: quando é que Aristóteles condena moralmente uma ação?

¹¹² ARISTÓTELES, *op.cit.*: 81

¹¹³ *Id.*, *ibid.*, p. 84.

Parece válido informar que a relação entre ação e responsabilidade é uma questão intensamente debatida pelos sofistas do século V a.C.. Conta-se que Péricles e Protágoras passaram um dia inteiro a discutir o argumento da segunda Tetralogia de Antífone, uma discussão sobre a culpa de um rapaz que, assistindo a uma competição num ginásio, é atingido por uma lança projetada por um dos atletas. As Tetralogias de Antífone são compostas cada uma por quatro discursos: o discurso do acusador, a réplica do defensor seguida por mais um discurso de cada uma das partes. A polêmica se sustenta a partir da relação entre ação e culpabilidade: pode-se culpar o rapaz por ter ido ao ginásio? o atleta por ter errado o alvo?¹¹⁴ Mais uma vez testemunha-se a relação do pensamento aristotélico com as preocupações que lhe são legadas pelos pensadores do seu tempo, entre eles os próprios tragediógrafos, que constróem situações nas quais as relações entre erro e culpabilidade são frequentemente complexas, senão nebulosas.

Em sua *Ética a Nicômaco*, Aristóteles apresenta duas passagens que merecem ser apreciadas (Livros III 1 e V 8). No Livro III 1, observa o filósofo que tanto o aprendiz da ética quanto aqueles que administram a justiça devem conhecer as ações que são passíveis de culpa e aquelas que devem ser louvadas. O critério básico seria o “livre arbítrio”¹¹⁵: só as ações *voluntárias* podem ser condenadas ou louvadas. Na tentativa de categorizar as ações maléficas, Aristóteles restringe a quatro os casos em que se cometem atos nocivos, a saber:

1. Sob compulsão física, caso em que o ato é considerado involuntário – ninguém poderia ser culpado por uma ação cuja causa está fora do agente e para a qual o agente não contribuiu.

2. Ignorando-se as circunstâncias (por exemplo, o objeto, o lugar, o instrumento etc). Tal ação é chamada involuntária e não pode ser passível de culpa.

3. Quando o agente não tem consciência da situação: quando a embriaguez, a ira ou o desejo obscurecem o entendimento que o agente poderia ter com relação à situação. Nestes

¹¹⁴ Cf. GOLDHILL, 1994: 231.

¹¹⁵ Estamos aspeando “livre-arbítrio” para não sermos acusados de anacronismos, já que o conceito em questão parece ter surgido com o estoicismo. Segundo Cássio M. Fonseca, por exemplo, tradutor da versão da *Ética* que estamos consultando, Aristóteles neste livro estaria a examinar a ação enquanto união da faculdade apetitiva com a intelectiva, verificando “o ponto em que a razão se enxerta no apetite”. Continua o comentador: “O problema do livre-arbítrio ou da liberdade do querer não acharia seu lugar aqui. Ele se apresentou mais tarde, com a escola estóica”. Mas é o próprio autor quem acena para a relação entre essa discussão aristotélica e a essência do “livre-arbítrio”: “Isto não impede que existam no Aristóteles muitos pontos que serviram, depois, àquele problema” (cf. nota do tradutor à *Ética*, p. 75).

casos, sua falta de comedimento suprime a possibilidade de visualizar claramente a situação. Uma ação deste tipo não pode ser considerada involuntária – embora não deliberada, ela é, em certo sentido, voluntária e, conseqüentemente, condenável.

4. Deliberadamente, a partir de um processo baseado em uma escolha maléfica. Neste caso, o agente é totalmente responsável.

Retornando ao texto da *Poética*, percebe-se que nem o primeiro nem o último dos casos aqui resumidos se aplicam ao conceito de *hamartia*. Restariam, assim, por eliminação, as alternativas 2 e 3, em relação às quais se pode perguntar: a *hamartia* seria um erro condenável, cometido sob o impulso de uma paixão? Neste caso, haveria uma forte evidência de que Aristóteles estivesse sendo um arauto da “justiça poética”. Ou seria a *hamartia* uma ação cometida por ignorância com relação à sua natureza (seu objeto, lugar, tempo etc)?

A discussão no Livro V 8 da *Ética* difere em três aspectos quanto à categorização acima apresentada: o caso de compulsão (1) desaparece totalmente, o caso de ação cometida por ignorância (2) é subdividido em dois grupos e os casos (3) e (4) são agrupados como única categoria. Essa divisão agora tripartida, que também aparece na *Retórica* (1374b) parece importante para este estudo porque, em permanecendo os grupos 2 (*hamartia*) e 3 (*akrasia*) separados, a distinção de Aristóteles se mantém entre as ações cujos resultados maléficos são imputáveis aos agentes (*akrasia*) e aquelas cujos agentes não são passíveis de culpa (*hamartia*). No grupo das ações cometidas por ignorância, portanto, não passíveis de culpa, as distinções a serem feitas não são entre ações condenáveis ou não, mas entre *atuchema* (ações maléficas cometidas “sem querer”, causadas por fatores inesperados, alheios ao agente) e *hamartema* (ações cometidas sem intenção de malefício, causadas, entretanto, por fatores atribuídos ao próprio agente), o que parece significar que com *hamartia* Aristóteles pretendia dizer que o agente do erro trágico, embora não podendo ser isentado de ter praticado essa ação maléfica, perpetra esse erro sem intenção de malefício. Essa conclusão se adequa ao pensamento expresso no já mencionado Capítulo XIII da *Poética*. Ou seja, a *hamartia* engendra um ato nocivo, prejudicial, embora cometido por ignorância, por não estar o agente atento a alguma circunstância crucial (o instrumento, o objeto, o efeito da ação etc). Neste sentido, como diz Aristóteles, a catástrofe não seria uma punição por um comportamento vil, mas simplesmente o resultado de uma ação maléfica, porém involuntária, que se revelaria trágica.

Com o intuito de reforçar essa interpretação, seria interessante recorrer a um extenso estudo apresentado por Bremer em seu livro *Hamartia* (1969). Como uma de suas muitas abordagens à investigação do erro trágico, Bremer recorta relatos míticos concernentes a conhecidas “famílias” que inspiraram as mais aclamadas tragédias gregas, observando como suas tramas exemplificam a *hamartia* como erro cometido por ignorância. Em linhas gerais, estes são alguns dos mitos que deram origem às grandes tragédias (tradução livre e sintetizada do texto de Bremer): ¹¹⁶

. **Édipo:** Depois de ter assassinado seu pai e casado com sua mãe, sem saber quem eles realmente eram, Édipo cega seus próprios olhos quando descobre a terrível verdade.

. **Tiestes:** O terrível banquete no qual é servida a Tiestes a carne de seus filhos “é talvez o ato de horror mais famoso na tragédia grega, tão famoso que pode nos fazer esquecer que (da parte de Teseu) trata-se de uma *hamartia* no sentido aristotélico”. Outros detalhes desta terrível estória são o incesto com sua própria filha (talvez sem o saber), e uma situação na qual seu filho Égisto é enviado para matá-lo, sem saber que Tiestes era seu próprio pai.

. **Orestes:** Orestes pertence à família dos Átridas (“a mais rica em crimes envolvendo derramamento de sangue de parentes e também a mais popular nas tragédias do século V”). Ao seu nome está ligado o matricídio, no qual não há lugar para a *hamartia* no sentido de “um ato maléfico cometido por ignorância, mas, na estória de Ifigênia em Taurus, esta chega quase a matar seu próprio irmão, Orestes, sem o reconhecer (esta ação é citada por Aristóteles na *Poética* como exemplo de perfeição na elaboração da ação trágica).

. **Alcméon:** Também matricida deliberado; mas o próprio Aristóteles aponta para uma variante da estória, fornecida por Astidamas, um tragediógrafo do século IV: aí Alcméon realiza o terrível ato acometido pela loucura, sem saber quem é a outra pessoa envolvida.

¹¹⁶ Cf. BREMER, *op. cit.*: 21.

. **Meleagro:** Aqui, novamente, há uma quantidade considerável de assassinatos entre parentes: Meleagro mata seus tios, sem que pretendesse fazer tal coisa; só posteriormente ele reconhece quem eram as suas vítimas; depois, uma doença o acomete repentinamente e antes de morrer ele é informado de que sua própria mãe é responsável por isso. Talvez em alguma epopéia ou tragédia sua mãe tenha sido representada como não totalmente ciente do efeito do seu ato, tal como o erro de Djanira.

. **Télefo:** Télefo, tendo assassinado seus tios, sem conhecer as relações de sangue que existiam entre eles e sua própria pessoa, viajou como um pobre mendigo para conseguir purificar-se: outras versões de sua estória dizem que ele foi abandonado enquanto bebê e reconhecido por seu pai Héracles (não há *pathos*, apenas surpresa), ou por sua mãe Auge, só a tempo de evitar o assassinato do próprio filho que ela estava a ponto de cometer. Télefo também está ligado ao início da guerra de Tróia: Aquiles o tinha ferido, mas sua ferida só poderia ser curada pelo próprio Aquiles. Télefo foi incógnito ao encontro dos gregos (que o reconheceram).

Segundo Bremer, seria o caso de se perguntar – o que todos esses mitos têm em comum, além, é claro, do seu sangue aristocrático, semi-divino, da *areté*? A resposta seria que todas essas estórias reproduzem ações maléficas, nocivas, cometidas (ou quase cometidas) por ignorância. Mesmo nos dois casos menos consistentes com essa definição – Orestes e Alcmeon – há em suas tramas estórias paralelas que exemplificam ações desse tipo. Deve-se ressaltar que são exatamente esses dois mitos os mencionados por Aristóteles como exemplos interessantes da habilidade dos tragediógrafos (respectivamente, Eurípedes e Astidamas) em tecer as malhas da ignorância e do reconhecimento.¹¹⁷

Tentaremos a seguir, apresentar resumidamente, os resultados de uma pesquisa empreendida por Bremer sobre a semântica da palavra *hamartia* e outras cognatas no universo grego. Revisando outros estudos que antecederam sua investigação, o autor apresenta as condições que nortearam seu trabalho, condições por nós assim sumarizadas:

1. A pesquisa foi dividida em três fases, cronologicamente sequenciais:

¹¹⁷ Cf. BREMER, *op.cit.*:22.

- De Homero a Píndaro (800 - 480 a.C. aproximadamente)

- Nas tragédias, nos historiadores e nos primeiros oradores (480 - 400 a.C.)

(Como não se mostram diretamente relevantes para o nosso propósito, excluiremos desta apresentação os dados e os comentários referentes aos historiadores e aos oradores desse século)

- Nos oradores do século IV, em Platão e em Aristóteles (400 - 300 a.C.)

2. Em todas as instâncias de ocorrência do que ele chama de “*hamart-words*” (por nós referidas como palavras do grupo “*hamart*”), estas palavras foram agrupadas em três categorias: *miss* - *err* - *offend*, considerando-se os seguintes significados (reproduziremos as definições em língua inglesa para evitar desvios semânticos):¹¹⁸

- *Miss: to fail of purpose, or to be bereft of*

- *Err: either: to be under a false impression*

or: to blunder, to make a mistake

- *Offend: to break the law*

to act wickedly

Compreende-se, portanto, que as três palavras foram agrupadas numa sequência que evolui da pura denotação, *miss*, um erro que se revela de cálculo, tal como errar um alvo, passando por um equívoco, *err*, até assumir a conotação de ofensa, *offend*.

3. As palavras incluídas neste grupo compartilhavam entre si as seguintes características:

- Tinham um significado original negativo, no sentido, por exemplo, de que o alvo não foi alcançado, que a posição reta não foi mantida, que uma certa possessão não pode ser assegurada, etc, sem que implicassem necessariamente uma imputação de maldade.

- Tinham sido interpretadas pelas *lexica* antigas como pertencendo ao que se chamou de “*hamart-words*” (palavras do grupo “*hamart*”)

¹¹⁸ Cf. BREMER, *op. cit.*: 30.

Antecipando-se em linhas gerais os resultados da pesquisa, pode-se afirmar que em seu sentido original, denotativo, as palavras do grupo “*hamart*” não traziam consigo uma conotação de maldade. Por sua própria natureza, elas eram usadas mais eufemisticamente. Gradualmente, tais vocábulos passaram a ser utilizados de maneira metafórica, indicando “falha, culpa, erro, ofensa, pecado” (“failure, fault, error, offense, sin”).¹¹⁹ Para melhor visualização dos resultados da pesquisa de Bremer, reproduziremos seus dados numéricos nas seguintes tabelas:

UTILIZAÇÃO DAS PALAVRAS DO GRUPO “HAMART”

1. De Homero a Píndaro:

	Homero	Poetas pós-homéricos	TOTAIS
<i>miss</i>	33	7	40
<i>err</i>	1	5	6
<i>offend</i>	2	4	6

Como se pode observar, a absoluta preponderância do uso das palavras do grupo “*hamart*” com seu sentido original “*miss*”, leva-nos a concluir que, pelo menos em Homero, as instâncias dessas palavras com um sentido moral são excepcionais, provavelmente, segundo Bremer, indicações de versos ou trechos mais tardios. Para os pós-homéricos, os dados são numericamente irrelevantes para assumirem importância estatística.

¹¹⁹ *Id., ibid., p. 29.*

2. As palavras do grupo “*hamart*” no século Va.C.:

	Ésquilo	Sófocles	Eurípedes	TOTAIS
<i>Miss</i>	5	4	16	25
<i>Err</i>	2	14	25	41
<i>Offend</i>	11	16	32	59

Esse quadro traz dados importantes para o nosso relato. A tabela mostra que o significado literal (“*miss*”) ainda persiste no século V a.C., embora o terceiro sentido tenha se tornado o mais proeminente. Isso quer dizer que nas tragédias gregas remanescentes, as palavras do grupo *hamart* tanto são usadas para referir atos de consequência trágica que não implicam culpa quanto aparecem intimamente relacionadas à idéia de culpabilidade. O fato de ter sido quantificado um número significativamente maior de ocorrências das palavras do grupo *hamart* em seu sentido de ofensa nas obras de cada um dos três tragediógrafos ajuda-nos a referendar a hipótese que estamos examinando.

Temos insistido que uma essência puramente trágica rejeita racionalizações. Um universo verdadeiramente trágico seria em seu limite inexplicável, absurdo, as causas das “tragédias” ali ocorridas sendo inalcançáveis. Isto posto, somos obrigados a concordar que os chamados “erros trágicos”, ainda quando involuntários, atenuam a tragicidade das tramas, ao se oferecerem como instigadores, causadores, deflagradores das catástrofes. Se na utilização das palavras do grupo *hamart* pelos tragediógrafos gregos há, não apenas manipulação da noção de erro, mas também sugestão de ofensa, portanto, de culpabilidade, tal atitude reforça a validação de nossa hipótese, já que, enquanto o erro involuntário simplesmente localiza um agente deflagrador do trágico, o erro voluntário não apenas localiza, mas também culpabiliza esse agente pela “tragédia” que o mesmo provoca, sendo essa uma estratégia ainda mais atenuante do trágico do que o erro involuntário.

No que diz respeito à *Poética*, essa oscilação semântica no uso das palavras do grupo “*hamart*” pelos tragediógrafos faz com que a relação entre as tragédias e a noção aristotélica de *hamartia* pareça problemática. Com isso queremos dizer, por um lado, que a partir das tragédias seria impossível chegar a um acordo sobre a relação *hamartia* / culpabilidade na

Poética, por outro, que o conceito de *hamartia*, se compreendido como erro involuntário que desencadeia a *peripeteia*, nem sempre pode ser aplicado às tragédias do século Va.C.. Vejamos agora os resultados das investigações de Bremer no século IV a.C..

3. As palavras do grupo “*hamart*” no século IVa.C.:

	Oradores	Platão	Aristóteles	TOTAIS
<i>miss</i>	53	41	13	107
<i>err</i>	68	78	131	277
<i>offend</i>	303	40	5	348

Segundo Bremer, a conclusão mais geral e mais óbvia dessa pesquisa sobre o uso das palavras do grupo *hamart* é um movimento significativo em direção à terceira categoria “*offend*”.¹²⁰ Há, segundo ele, uma forte evidência de que esse desenvolvimento tenha continuado. No grupo dos oradores do século IV a.C. foram incluídos Lísias, Isócrates, Demóstenes e Ésquines. Embora tenham usado significativamente o termo no segundo sentido categorizado para esse estudo, na grande maioria dos casos esses oradores usaram as palavras do grupo *hamart* para denotar ofensas, não raramente, diz Bremer, “com vigor e ódio”,¹²¹ embora em certos contextos, as palavras *hamartia* e *hamartema* tenham se tornado lugar-comum para denotar “*a harmful deed performed involuntarily or even unwittingly, different from a wilful offence on the one hand and sheer ‘bad luck’ on the other*”¹²² – em outras palavras, uma ação efetiva, embora involuntária, maléfica, porém não intencionada.

Nos escritos de Platão o número relativamente alto de ocorrências das palavras do grupo “*hamart*” pertencentes à segunda categoria pode ser explicado pelo fato de, nos diálogos, o verbo *hamartanein* ser frequentemente usado para descrever, por exemplo, erros cometidos por uma das pessoas envolvidas na discussão, em outros contextos, para denotar erros de legisladores etc.¹²³

¹²⁰ Cf. BREMER, *op.cit.*: 59.

¹²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 51

¹²² *Id.*, *ibid.*, p. 62

¹²³ *Id.*, *ibid.*, p. 51

Para o nosso estudo é relevante observar como Platão usa as palavras do grupo “*hamart*” para avaliar eticamente as ações humanas. Ou seja, quando usadas em um tal contexto, as palavras do grupo “*hamart*” enfatizariam simplesmente “erro” ou chegariam a sugerir “maldade”? Para Bremer, não é fácil chegar a uma conclusão a partir do labirinto de implicações construído pela linguagem de Platão. Por um lado, há o dogma socrático: ninguém comete erro de propósito (o que, segundo Bremer, seria óbvio). Mas, também, ninguém faz mal de propósito (segundo Bremer, isso precisa ser melhor esclarecido). Em suas considerações, Platão distingue entre ações voluntárias e involuntárias, mas, qualquer que seja a razão pela qual alguém comete uma ofensa involuntária – ignorância, luxúria ou paixão, essa pessoa precisa ser reeducada para corrigir seu comportamento. A culpa fundamental deste tipo de pessoas é que suas almas se deixaram tyrannizar pelo medo, pela luxúria, pelo ciúme, etc., ou seja, elas precisarão ser corrigidas controlando sua razão. Os ofensores que se revelassem incuráveis deveriam ser condenados à morte. Tudo isso se torna significativo porque, se conforme à concepção platônica, mesmo sendo involuntário, um erro é visto como perigoso, danoso, pode-se concluir que as instâncias em que o filósofo usa as palavras do grupo “*hamart*”, ainda quando relacionadas à segunda categoria estabelecida pela pesquisa, ou seja, ainda quando simplesmente signifiquem erro, esses erros apontam para a terceira categoria - “*offend*”.

O uso que Aristóteles faz desse grupo de palavras é, segundo Bremer, idiossincrático. Embora dentre o elevado número de incidências das palavras do grupo “*hamart*” agrupadas na segunda categoria possam ser assinalados usos não diretamente pertinentes à nossa investigação, por exemplo, referências feitas por Aristóteles com relação a erros artísticos cometidos por um poeta ou por um dramaturgo, comentários sobre a falta de efeito de certas palavras em um discurso, referências a erros na elaboração de uma constituição ou de leis mais específicas, decisões políticas mal orientadas, erros médicos, além de comentários nos quais compara suas próprias concepções às concepções de outros estudiosos do seu tempo, o que se torna significativo para nosso estudo é a *preferência* de Aristóteles pela utilização das palavras do grupo “*hamart*” de uma maneira não acusatória, sem condenação moral, sobretudo numa época em que o uso dessas palavras já havia assumido preferencialmente as conotações tendentes à terceira categoria a que nos temos referido.

Para Bremer, essa preferência de Aristóteles pelo uso denotativo da palavra seria proposital, etimologicamente compatível com sua concepção de virtude como um “justo meio” em relação ao qual vários erros são possíveis, tanto por deficiência como por excesso, tal como vimos em seção precedente. As pessoas que cometem erros, antes de serem “ofensores”, estariam, sim, cometendo equívocos, considerando-se, sobretudo, que é extremamente difícil atingir aquele “justo meio”, como se depreende da leitura da *Ética a Nicômaco*. O comentário de Bremer, por sua clareza, merece ser aqui transcrito. Citando várias passagens em que Aristóteles faz uso das palavras do grupo “*hamart*”, diz o autor:

In these and many other comparable passages where hamart- words occur moral praise or blame are not completely absent, but the stress is almost everywhere laid on the ethical wrongness as such. The point Aristotle wants to make is not that these actions should be blamed or condemned, but only that they are not right (...). In his view human excellence means ‘doing the right thing’; in order to do this one has to see the target (‘major premiss’), to take aim and strike the target (‘minor premiss’ and ‘conclusion’). The man who misses, (...) falls short of the standard of human excellence. -- This, then, is the explanation of Aristotle’s surprising idiosyncrasy of using *hamart*-words almost always in the sense of our second category.¹²⁴

Como conclusão do exposto, observa-se mais uma vez que a atitude de Aristóteles com relação à tragédia afasta-se muito das preocupações moralistas de Platão. Isso não significa que Aristóteles não considera questões morais como pertinentes ao universo poético, já vimos como para ele o caráter, ou seja, o *ethos*, é definido pelo perfil de suas escolhas morais explícitas. A questão é que em relação a arte trágica Aristóteles já deu inúmeras provas de estar mais interessado no engendramento da fábula, na concatenação dos episódios a partir dos critérios de verossimilhança e necessidade do que nas questões morais aí implícitas. O fato é que nos Capítulos X, XI, XIV e XVI, a idéia de erro por ignorância fica sempre sugerida, seja pelas considerações em torno das noções de *peripeteia* e de *anagnorisis*, ou de *pathos*. Tudo isso remete, evidentemente, à interpretação de *hamartia*, tal como sugerida pelos resultados das investigações que acabamos de apresentar, ou seja, a catástrofe virá, não como consequência de uma deficiência moral que se apresente como traço do caráter do agente do

¹²⁴ *Id., ibid., p. 54*

erro, mas por um erro involuntário, que irá desencadear os episódios causadores da catástrofe. Essa interpretação do conceito, como vimos, ajusta-se sem maiores problemas às ações nocivas cometidas por ignorância, tal como expressas na *Ética a Nicômaco*.

Analizada em relação aos demais conceitos expressos na *Poética*, a *hamartia*, assume uma importante função estrutural na tragédia e essa função é precisamente causar a *peripeteia*, a inversão da situação. Isto significa que a *hamartia* é concebida como um artifício dramático, estratégia necessária à progressão da ação em direção à catástrofe. Se há na fábula lugar para algum defeito moral, para alguma falha no caráter dos personagens trágicos, essa falha de caráter é, como diz Bremer, apenas “uma parte discreta” do processo de caracterização, não sendo “crucial para a *peripeteia*”.¹²⁵

Reforçando as conclusões acima esboçadas, os exemplos mitológicos apresentados por Bremer, além de vários outros que nós mesmos identificamos em nossas leituras dos textos trágicos apresentam com frequência episódios trágicos desencadeados a partir de erros cometidos (ou quase cometidos) por ignorância, casos em que as ações não parecem ter sido tramadas de forma a enfatizar os defeitos morais de seus agentes, mas sim, a instabilidade da condição humana.

Não fossem suficientes tais evidências para referendar essa interpretação da *hamartia* como erro involuntário, o uso das palavras do grupo “*hamart*” por Aristóteles, desviando-se sempre das conotações de ofensa moral, num contexto em que o sentido literal dessas palavras quase não mais ocorre, é fato revelador. Tudo isso autoriza a seguinte conclusão: senão certamente em todas as tragédias, pelo menos em uma que se pretenda “perfeita”, a *peripeteia* deverá ser provocada por um erro que se revela de cálculo, um erro intelectual, involuntário.

Para além das evidências apresentadas por Bremer, a tese que estamos tentando sustentar oferece uma razão ainda mais forte para aceitarmos essa concepção aristotélica de *hamartia* como erro involuntário. Se considerarmos que na construção estrutural de uma tragédia, o erro é o elemento que mais nitidamente denuncia a participação humana nos destinos trágicos, Aristóteles estava mais do que certo em pretender que numa tragédia perfeita esse erro seja involuntário, já que tal artifício mascara com bastante efetividade a racionalização do trágico levada a cabo pela tragédia. É que o erro involuntário deixa mais

¹²⁵ *Id., ibid., p. 23.*

espaço para a tessitura de elementos essencialmente trágicos na trama, sugerindo intervenção da fatalidade, do destino, das maldições, portanto, do imprevisto, do imerecido, do incompreensível. Isso explica porque parecem “mais trágicas” as tragédias nas quais padecem não os culpados, mas aqueles que são tornados culpados pelo destino. No contexto grego, o erro involuntário é o emblema por excelência do impasse entre o mito e o *logos*, ilustrando tanto as potencialidades quanto os limites da lógica racionalista. Depois dos gregos, insuflados na noção de culpa os fundamentos do estoicismo e do cristianismo, rareiam os erros involuntários, as idéias de “pecado” sendo frequentemente evocadas para forjar tragédias moralizantes a partir de ações que se configuram de maneira objetiva como punições por faltas cometidas.

Discutimos a semântica da palavra *hamartia* na *Poética* ponderando sobre a isenção de culpa do agente desse erro, sem nos deixarmos perturbar por uma questão inquietante que o erro trágico suscita e que caracteriza talvez a polêmica mais difícil de ser enfrentada em relação às idéias de Aristóteles acerca da arte trágica. Essa questão inquietante, instigada pela noção de *hamartia*, poderia ser assim formulada: quem é mesmo esse agente do erro trágico? Em outros termos – há ou não um “herói trágico” na *Poética*? Preparemos o terreno para essa discussão refletindo primeiro sobre as considerações mais gerais elaboradas por Aristóteles em relação à construção de personagens na tragédia.

2.5.3. A construção de personagens

A afirmação de Aristóteles segundo a qual a tragédia é imitação “não de homens, mas de ações e de vida” não é um pressuposto que o permite isentar-se de tecer comentários acerca da caracterização de personagens. Na verdade, Aristóteles estabelece parâmetros para a representação de personagens nas tragédias em dois momentos distintos: nos capítulos XIII e XV. Começemos por este último, no qual são anunciadas as qualidades que devem moldar os personagens em uma “tragédia perfeita”:

No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravo] genericamente insignificante.

Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.

Terceira é a semelhança, qualidade distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicadas.

E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente. (54a16).¹²⁶

Mais uma vez constata-se o zelo excessivo dos comentadores da *Poética* no sentido de fixar um sentido para as palavras de Aristóteles. Note-se, de início, as divergências entre algumas traduções em português. Antônio Pinto de Carvalho utiliza “conformidade”, ao invés de “conveniência”, Jaime Bruna fala de caracteres “bons”, “adequados”, que tenham “semelhança” e “constância”. Já David Jardim Júnior diz que os caracteres devem ser “bons”, “adequados”, “naturais” e “coerentes”. Professor Carvalho, em seu capítulo sobre “O caráter das personagens na *Poética* de Aristóteles”, contribui para ampliar os exemplos das opções diversas adotadas pelos tradutores, apresentando-nos uma versão anônima da *Poética*

¹²⁶ ARISTÓTELES, *op.cit.*, 84.

originária do século XVIII, na qual os caracteres são referenciados como “bons”, “convenientes”, “semelhantes entre si” e “iguais”.¹²⁷

Também os críticos apresentam opções interpretativas diversas desses conceitos. Considere-se, inicialmente, a noção de “bondade”. Parte da tradição enquadra essa referência aristotélica à bondade sob perspectivas que autorizam interpretações éticas ou mesmo moralizantes da palavra. Lane Cooper, por exemplo, afirma que “bom” neste caso significa “naturalmente bondoso e generoso”, embora considere possível que a idéia possa chegar a significar “bom para alguma coisa”. Essa interpretação revela-se compartilhada por outros críticos, entre eles, Ferdinando Albergiani e Humphry House, afirmando este último que “aqui a palavra empregada não é *spoudaios*, mas um vocábulo que tem o sentido **inequívoco** de “eticamente bom” (*krestós*).¹²⁸ Ainda nas palavras de House destacadas por Carvalho, Aristóteles fala nesse caso de “caráter” como uma “natureza ética revelada somente no ato, no desejar um fim, escolhendo um meio para ele”, e acrescenta: “a bondade que ele exige aqui quanto ao propósito moral está inseparavelmente ligada à bondade de toda a ação”.¹²⁹

Vimos em seção anterior como Aristóteles realmente enquadra o *ethos* sob a perspectiva das ações morais, mas não parece ser essa uma interpretação adequada, muito menos definitiva, ao problema. Tentemos outras abordagens críticas, acompanhando em linhas gerais argumentos apresentados por Carvalho em seu já referenciado ensaio.

Considere-se, inicialmente, a interpretação de Valgimigli: “No que diz respeito aos caracteres, quatro são os pontos que se deve ter em vista. O primeiro e mais importante é que sejam nobres – isto é, superiores ao normal”.¹³⁰ Ao acenar para a idéia de “bondade” enquanto grau de excelência, Valgimigli remete-nos ao Capítulo II da *Poética*, no qual o próprio Aristóteles afirma que cabe à tragédia pintar os homens melhores do que o são na realidade. Embora já tenhamos nós mesmos referenciado esse trecho no capítulo anterior, vale a pena transcrevê-lo para referendar a validade da interpretação de Valmigli:

¹²⁷ Cf. CARVALHO, “O caráter dos personagens na Poética de Aristóteles”. In: *Interpretação da Poética de Aristóteles*, op.cit.: 150.

¹²⁸ Apud. CARVALHO, op.cit.: 150, grifo nosso

¹²⁹ Cf. CARVALHO, op.cit.: 150

¹³⁰ Id., *ibid.*, p. 151

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações acima referidas contém estas mesmas diferenças, e que, cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.

Porque, tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleófon, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Deliada*, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]ga, Timóteo e Filóxena, nos Ciclopes.

Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. (48a)¹³¹

Essas reflexões sobre as espécies de poesia imitativa, ao concluírem que na tragédia os poetas imitam os homens “melhores do que ordinariamente o são”, permitem-nos inferir que esse “melhor” representa um grau de excelência, e não um atributo moral, o que levaria à concepção errônea de que na tragédia não poderia haver personagens más, se a ação assim o exigisse. É o que sugerem as idéias do próprio Aristóteles no Capítulo XXV da *Poética*: “Censuras por absurdo ou malvadez só são justas quando o poeta, sem necessidade, usa do irracional, como Eurípedes na intervenção de Egeu, ou de maldade, como Menelau, no *Orestes*” (61b18)¹³².

Referendando a interpretação do Capítulo II, tal como sugerida no parágrafo anterior, pode-se citar ainda um trecho do Capítulo XV, no qual essa idéia de “grau de excelência” parece bastante evidente:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas

¹³¹ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 70.

¹³² *Id.*, *ibid.*, p. 101.

sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza. (54b8)¹³³

Carvalho encontra no dicionário Grego-Português e Português-Grego de Isidro Pereira uma referência, segundo ele, clara, ao sentido de *krestós* como “nobre”, também identificando esse mesmo sentido no *Dictionnaire Grec Français* de A. Bailly, ilustrado, inclusive, com um exemplo de Xenofonte, dados que o levam a concluir que a afirmação de Humphry House segundo a qual *krestós* teria o “sentido inequívoco” de “eticamente bom” não se confirma. Na verdade, o próprio Carvalho cita outros comentadores que sustentam interpretações não vinculadas à dimensão ética. Corneille, por exemplo, entendia que por “bons” Aristóteles queria dizer “magníficos”.¹³⁴

Rostagni também participa dessa interpretação de “bons” enquanto “nobres”, dando-lhe, porém, um matiz especial, um sentido de “superiores ao normal, como quer a natureza da tragédia”. Diz Rostagni: “*krestā*”, “*nobilī*” = *superiori al normale, como vuole la natura della Trag.* (...) *Questa superiorit  si pu  trovare infatti in ogni classe di persone... com'  spiegato appresso*”¹³⁵. Carvalho considera essa última frase importante para esclarecer a referência de Aristóteles   mulher e ao escravo.¹³⁶

No capítulo anterior, chegamos a uma noção interpretativa de *spoudaion* a partir do exemplo dado pelo próprio Aristóteles no trecho que acabamos de citar da *Poética* (54b8), segundo o qual a tragédia e a epopéia seriam artes dignificadoras de homens, tendo Homero dignificado Aquiles, “paradigma de rudeza”. Julgamos que esse exemplo autoriza a opção por um entendimento eticamente não marcado da “bondade” que deve caracterizar os personagens trágicos. John Jones, por exemplo, cuidadoso como se mostra com relação ao original grego, sugere que nesse momento em que estão sendo examinadas as qualidades que devem moldar os personagens no Capítulo XV, deve-se inclusive rejeitar a palavra inglesa “*character*”, por sua conexão com o sentido moral do *ethos*, já explicitado anteriormente, passando ele próprio,

¹³³ *Id., ibid., p. 85.*

¹³⁴ *Cf. CARVALHO, op.cit.: 153.*

¹³⁵ *Apud. CARVALHO, op. cit.:154.*

¹³⁶ *Id., ibid., p. 154*

John Jones, a utilizar como substituto de “*character*”, a expressão “*stage-figure*”, segundo ele, não contaminada pelo sentido moral do *ethos* a que se refere Aristóteles.

F.L.Lucas, num tom conclusivo, é convocado a encerrar essa discussão sobre a “bondade” que deve caracterizar os personagens das tragédias. Diz o autor: “debatam-se os críticos como quiserem, é claro, quando menos pelo contexto, que “bons” (*krestá*) aqui significa “nobres, excelentes” (*noble, fine*)”¹³⁷

O segundo traço identificado por Aristóteles na caracterização de personagens em uma tragédia perfeita, seria, como visto no trecho transcrito do Capítulo XV, a “conveniência”, para Eudoro de Souza, ou, ainda, a “propriedade”, “conformidade” ou “adequação”, como preferem outros tradutores. O exemplo dado por Aristóteles abre os caminhos para os debates. Na tradução de Eudoro de Souza, Aristóteles teria dito que “não convém à mulher ser viril ou terrível”, mas os helenistas divergem na tradução. Segundo Carvalho, enquanto alguns autores falam apenas de “virilidade”, outros enfatizam a virilidade usando como que uma hendiadis: “viril ou terrível” (Eudoro de Souza, Albeggiani, Garcia Yebra), “viril e tremenda” (Gallavotti), “corajosa ou enérgica” (M. Fuhrmann). Outros ainda se referem a uma astúcia verbal que seria mais própria do homem: “viril e eloqüente” (Valgimigli), “valorosa ... com mestria na argumentação” (Lane Cooper), “corajosa ou astuta” (Else), “corajosa ou cortante” (Olof Gigon).¹³⁸

John Jones considera que a principal preocupação de Aristóteles com relação à caracterização de personagens neste Capítulo XV é com a “propriedade” e o “tipo”. Seu argumento é irrefutável sob o aspecto que apresenta. Diz Jones:

No art, so he [Aristóteles] declares in the Rhetoric, “has the particular in view”, and this is a principle of illumination not merely for the *Poetics*, but for a persisting aesthetic attitude which is never effectively challenged in the West until Blake voices his crucial Romantic premonition: “To generalise is to be an idiot.” Aristotle maintained against Plato that poetry is “more philosophic” than history; it tells us “what kinds of thing a man of a certain type will say or do”; it offers the general.¹³⁹

¹³⁷ LUCAS, F.L., 1965: 10.

¹³⁸ Cf. CARVALHO, *op. cit.*: 157.

¹³⁹ JONES, *op. cit.*: 41.

Do ponto de vista da *Poética*, parece inquestionável que a preocupação de Aristóteles seja com a tipificação, já que a verossimilhança é sempre o seu norte. Isso quer dizer que, para serem convincentes enquanto representações ficcionais os personagens deveriam respeitar os traços generalizadores que os permitem ser reconhecidos como “membro da tribo”, por exemplo, de mulheres, de escravos, de nobres, de velhos etc. Aliás, é mesmo através de categorias tipificadoras que Aristóteles pondera sobre o caráter dos homens na *Retórica*, como veremos adiante.

A interpretação da referência aristotélica à “propriedade”, “conformidade” ou “conveniência” dos personagens como “adequação ao tipo” nos parece satisfatória quando consideramos a maioria dos personagens nas tragédias, resvalando, contudo, em um ponto crucial: no comportamento idiossincrático de vários protagonistas, sobretudo em relação a mulheres como Antígona, Cassandra, Clitemnestra, para ficarmos apenas com algumas das muitas que revelam bem mais virilidade do que se poderia esperar de um tipo feminino. A chave para essa questão pode estar na ênfase aristotélica com respeito à ação. Ou seja, o comportamento idiossincrático se manifesta não *a priori*, como traço caracterizador do personagem, mas deixa-se revelar aos poucos, à medida em que o personagem executa suas ações. Isso significa que, antes de agir, Antígona, por exemplo, é apenas, como dissemos, “um membro da tribo” das mulheres. Suas ações destemidas vão aos poucos produzindo um recorte em torno de sua figura que a resgata dessa condição de “membro da tribo”, permitindo que se entreveja em seu personagem, não mais um “tipo” e sim um “indivíduo”. Suas escolhas morais, portanto, seu caráter, seu *ethos*, acaba finalmente por ser revelado a partir de suas ações, contribuindo para iluminar o resultado final dessa mesma ação que constitui “a alma da tragédia”.

Examinemos a terceira qualidade apontada por Aristóteles: a semelhança. Embora o texto da *Poética* diga que os caracteres devem ser semelhantes, não diz exatamente semelhantes a quê. Daí a origem de mais uma controvérsia. Para resumir as digressões acerca desse tema, diríamos que alguns críticos entendem por essa qualidade, uma semelhança em relação às figuras tradicionais do mito, portanto, uma semelhança em relação à *praxis* que inspira o *mythos*. Há, porém, comentadores da *Poética* que entendem a concepção aristotélica como significando personagens “semelhantes à vida”, “naturais”, “semelhantes à realidade”, “semelhantes a nós”. Outros ainda tentam conciliar essas posições afirmando que a imitação

poética pode, ao mesmo tempo, assemelhar-se, em diferentes aspectos, à tradição mítica e à realidade. Considerando-se que Aristóteles tinha em mente a verossimilhança e a probabilidade, é provável que a caracterização dos personagens devesse encontrar seus caminhos conciliatórios entre a tradição mitológica e a realidade dos espectadores. Aliás, é o próprio Aristóteles quem diz isso no Capítulo XIV: “Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Eurífila por Alcmeón. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição (53b21)”.¹⁴⁰

A quarta qualidade dos caracteres, a coerência, parece não apresentar maiores problemas de interpretação. A fim de ser convincente, o personagem deveria revelar coerência em suas ações, ou pelo menos mostrar-se coerentemente incoerente, ou seja, uma vez incoerente, essa incoerência deveria tornar-se traço permanente em seu caráter. Como exemplo negativo de personagem incoerente, o próprio Aristóteles aponta a *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, dizendo que a Ifigênia que suplica pela vida no início do drama não corresponde a Ifigênia que deseja morrer ao final.

Do ponto de vista da rentabilidade teórica dos conceitos propostos na *Poética*, parecem mais “produtivas” as interpretações que convergem para enquadrar os caracteres em uma tragédia como sendo bons, (não no sentido ético ou moral, mas sim dignificados, retratados com um certo grau de excelência), adequados (moldados com propriedade em relação ao seu gênero, ao seu *status* etc), semelhantes (verossímeis, convincentes) e coerentes. Considerando-se o caráter amoral ou mesmo imoral de alguns dos mais aclamados heróis trágicos da tradição moderna, parece ser importante considerar a bondade como grau de excelência e não como traço moral de caráter, além de nos parecer esta interpretação mais condizente com outras amostras do pensamento aristotélico. A interpretação de semelhança se resolve com mais facilidade quando se recorre à verossimilhança. Quanto às noções de coerência, propriedade ou adequação ao tipo, não se deve perder de vista que tais recomendações não obstaculam a possibilidade de modificação comportamental dos personagens. Desde que os desvios sugeridos pela evolução da caracterização pareçam motivados pela ação, continuamos sob os auspícios das leis de verossimilhança e necessidade, para Aristóteles, parâmetros essenciais à construção de uma tragédia que se pretenda perfeita.

¹⁴⁰ ARISTÓTELES. *op.cit.*: 83.

2.5.4. Há ou não um herói trágico na *Poética*?

Até o momento, pensamos ter deixado claro que, para Aristóteles em sua *Poética*, a ação é o principal foco de preocupação do tragediógrafo. Ora, mas se a tragédia é imitação de uma ação que deve suscitar sentimentos de piedade e terror, a construção dessa ação trágica não prescinde de cuidados especiais com relação ao *ethos* dos personagens que irão vivenciar a experiência trágica, já que, como diz Aristóteles na *Retórica*, é preciso que haja empatia entre a vítima e aquele que há de se compadecer com o seu sofrimento, no caso da tragédia, entre o personagem trágico e o espectador. Nesse momento, entra em cena certamente o debate mais complexo com relação a essa articulação que temos tentado estabelecer entre ação e caráter. Trata-se do Capítulo XIII, onde o *ethos* do personagem trágico aparece diretamente relacionado à *hamartia*. Embora tenhamos citado esse trecho ao discutirmos a noção aristotélica de *hamartia*, vale a pena transcrevê-lo novamente para ilustrar o debate que virá a seguir. Diz Aristóteles na tradução de Eudoro de Souza:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso devem imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim da imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna,-- caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância-- , nem homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhes todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca nem terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível e nem digno de compaixão.

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres (52b31).¹⁴¹

¹⁴¹ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 81

Essa passagem tem sido compreendida pelos tradutores e pelos comentadores da *Poética* como uma referência específica ao caráter, ao *ethos*, daquele que veio a ser conhecido como o “herói trágico”. Para melhor introduzir o debate que irá se seguir, comecemos por confrontarmos-nos com outras traduções. Diz Jaime Bruna:

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando da felicidade para a infelicidade (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, uns experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena nem temor.

Resta o **herói** em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas.¹⁴²

Observe-se como Jaime Bruna utiliza explicitamente a palavra “herói” no início do segundo parágrafo. Eudoro de Souza, embora sem deixar marcas tão explícitas em sua tradução dessa passagem, não deixa de fazê-lo quando intitula esse Capítulo XIII da *Poética* nos seguintes termos: “Da situação trágica por excelência e do **herói trágico**” (grifo nosso). Examinemos ainda duas outras traduções, desta feita em língua inglesa. Primeiro, a versão de Butcher:

A perfect tragedy should, as we have seen, be arranged not on the simple, but on the complex plan. It should, moreover, imitate actions which excite pity and fear, this being the distinctive mark of tragic imitation. It follows plainly, in the first place, that the change of fortune presented must not be the spectacle of **a virtuous man** brought from prosperity to adversity: for this moves neither pity nor fear; it merely shocks us. Nor, again, that of **a bad man** passing from adversity to prosperity: for nothing can be more alien to the spirit of Tragedy; it possesses no single tragic quality; it neither

¹⁴² Cf. a tradução de Jaime Bruna, pp. 31-32, grifo nosso.

satisfies the moral sense, nor calls forth pity or fear. Nor again, should the downfall of the utter villain be exhibited. A plot of this kind would, doubtless, satisfy the moral sense, but it would inspire neither pity nor fear; for pity is aroused by unmerited misfortune, fear by the misfortune of a man like ourselves. Such an event, therefore, will be neither pitiful nor terrible. There remains, then, **the character** between these two extremes, – that of a man who is not eminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty. He must be one who is highly renowned and prosperous, – a personage like Oedipus, Thyestes, or other illustrious men of such families.¹⁴³

Finalmente, a influente tradução de Ingram Bywater (1909), que John Jones toma por referência em suas discussões:

It follows, therefore, that there are three forms of Plot to be avoided. (I) **A good man** must not be seen passing from happiness to misery, or (2) **a bad man** from misery to happiness. The first situation is not fear-inspiring or piteous, but simply odious to us. The second is the most untragic that can be; it has no one of the requisites of Tragedy; it does not appeal either to the human feeling in us, but it will not move us to either pity or fear; pity is occasioned by undeserved misfortune, and fear by that of one like ourselves; so that there will be nothing either piteous or fear-inspiring in the situation. There remains, then, the intermediate kind of personage, a man not pre-eminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgement [hamartia], of the number of those in the enjoyment of great reputation and prosperity; e.g. Oedipus, Thyestes, and the men of note of similar families. The perfect Plot, accordingly, must have a single, and not (as some tell us) a double issue; **the change in the hero's fortunes** must not be from misery to happiness, but on the contrary, from happiness to misery; and the cause of it must lie not in any depravity, but in some great error [hamartia] on his part; the man himself being either such as we have described, or better, not worse, than that.¹⁴⁴

Comecemos por esta última versão, já que ilustra melhor a tendência da crítica a considerar inequivocamente que essa passagem da *Poética* diz respeito a um “herói” trágico, alguém que centraliza a ação, pessoa de caráter intermediário, a um tempo, agente do erro trágico e paciente do sofrimento imerecido que seu próprio erro provoca, assim suscitando a piedade e o terror na audiência. Neste momento, acolhemos as informações de John Jones no que diz respeito ao texto grego. Diz-nos Jones que as duas primeiras expressões que grifamos

¹⁴³ BUTCHER, *op.cit.*: 26-27, grifo nosso.

¹⁴⁴ *Apud*. JONES, *op.cit.*: 19, grifo nosso.

na tradução de Bywater, a saber, “*a good man*” e “*a bad man*”, correspondem, no original grego, respectivamente a “*good men*” e “*bad men*”. Ou seja, em sua tradução para o inglês, Bywater teria individualizado situações que no texto grego da *Poética* são generalizantes, abrindo caminho para interpretações que restringem a situação trágica à ação e ao sofrimento de um “herói”. Mais adiante, a terceira das expressões que grifamos na tradução de Bywater, diz-nos Jones corresponder no original grego a “*change of fortune*”, não “*change in the hero's fortunes*” como o verteu Bywater.¹⁴⁵ Após denunciar esses desvios, Jones lança seu desafio:

I mean that we have imported the tragic hero into the *Poetics*, where the concept has no place. (...) In detailed commentary and criticism, as in broad outlines of interpretation, Aristotle's “change of fortune” has always been taken to mean, and indeed is often translated, “change in the hero's fortunes”. This is the settled tradition to which must be offered the direct challenge that there is no evidence – not a shred – that Aristotle entertained the concept of the tragic hero.¹⁴⁶

O fato de não constar na *Poética* explicitamente a palavra “herói”, em grego “*heros*”, pode ser uma evidência significativa de que a construção dessa figura é uma invenção da crítica. Nesse caso, a desconstrução desse “herói” permitiria uma releitura descentralizada da ação trágica na *Poética*, o que pode ser revelador. Contudo, pensamos também que esse “herói” não foi construído por acaso. Um conceito, para ser construído, não precisa ter sido nomeado no texto que o sugere, podendo apenas ter sido inferido pelos comentadores a partir de outros parâmetros fundadores, sem que essa inferência resulte necessariamente em um desvio interpretativo. Diante disso, resta-nos apenas averiguar até que ponto faz sentido continuar a pensar em um “herói” como o comandante da experiência trágica na *Poética*. Investiremos nesse debate por acreditarmos que o pleito de John Jones não tem merecido a atenção que lhe é devida, embora seus argumentos sejam extremamente bem construídos, fundamentando-se o autor, não apenas em questões de ordem linguística, mas, também, apresentando motivos fortes para essa negação do “herói” na *Poética* com base na insistência de Aristóteles quanto à primazia da ação na estrutura da tragédia.

¹⁴⁵ Cf. JONES, *op. cit.*: 19-20.

¹⁴⁶ Cf. JONES, *op. cit.*: 13. Seria importante notar que o próprio Jones reconhece em nota de rodapé que despertou para a inexistência de um “herói trágico” na *Poética* a partir de uma pista deixada por Max Kommerell, em sua obra *Lessing und Aristoteles* (1940), onde o autor observa que a crença em um único herói para cada tragédia repousa em uma tradução errônea do texto de Aristóteles (*cf. op. cit.*: 12).

Colocamos, então, em discussão a seguinte indagação: há ou não uma figura centralizadora da ação trágica, embora não nomeada como “herói”, na *Poética*?

Jones acata a interpretação de *hamartia* como erro involuntário¹⁴⁷. Nega, entretanto, que esse erro desencadeador da catástrofe esteja vinculado a um personagem centralizador da ação, portanto, necessariamente, agente e paciente do erro, o “herói” trágico, como se tornou conhecido esse pivô da experiência trágica. Para Jones, o fato de ter Aristóteles enunciado que a ação trágica deve ser experienciada por pessoas de caráter intermediário, dentre as quais se insere o agente da *hamartia*, não nos autoriza a pensar que esse agente do erro é o “herói” trágico, já que, chamá-lo de “herói” significa colocá-lo no centro de uma ação cujo foco é situacional, concentra-se no grupo e não do indivíduo.

A partir de sua argumentação, é possível concluir que a interpretação de Jones acerca da passagem extraída do Capítulo XIII, na qual Aristóteles faz referência à ação trágica, à *hamartia* e, como entendeu a tradição crítica, ao caráter de um “herói”, pode ser assim entendida:

1. A ação trágica deveria evitar três tipos de situação: a) mudanças de fortuna da felicidade para a infelicidade, atingindo pessoas boas (*good men*) – tal situação não provocaria piedade ou terror mas seria simplesmente odiosa; b) mudanças de fortuna da infelicidade para a felicidade, atingindo pessoas más (*bad men*) – situações desse tipo seriam as menos trágicas possíveis, não comovem, nem despertam os sentimentos de piedade e terror próprios da tragédia; c) mudanças de fortuna da felicidade para a infelicidade, atingindo homens extremamente maus – uma situação como essa não provocaria piedade e nem terror, já que seria justamente merecida.

2. A fim de provocar “piedade-e-terror”, e assim operar a catarse dessas emoções, a experiência trágica deve ser vivenciada por pessoas nem eminentemente boas nem más, já que o sofrimento que atinge pessoas eminentemente boas é odioso e o que atinge pessoas más é merecido.

¹⁴⁷ Jones acredita, contudo, que o esforço considerável da crítica no sentido de atribuir um sentido moralizante à *hamartia* se deve à concepção de herói trágico como sujeito moderno, portanto, indivíduo consciente e responsável por suas ações. Nesse caso, a *Poética* pareceria extremamente equivocada, se sua proposição sobre erro trágico fosse baseada na idéia de erro involuntário. Como aplicar tal idéia, por exemplo, a personagens tais como Lady Macbeth ou Iago? Daí, segundo Jones, a origem da vertente moralizadora da noção de *hamartia*.

3. A catástrofe que atinge essas pessoas nem eminentemente boas nem más é desencadeada por uma *hamartia*, um erro involuntário cometido por **qualquer** desses personagens de caráter intermediário. Segundo Jones, o agente da *hamartia* não é, pelo menos não necessariamente, aquele que sofre mais diretamente as suas conseqüências.

4. O fato de referir-se Aristóteles a “pessoas boas” (*good men*) e a pessoas más (*bad men*), no plural, como inadequadas ao efeito trágico, reflete uma situação descentralizada em relação à experiência trágica, não devendo a ação ser compreendida como centralizada em torno de uma única figura, a do “herói”, causador solitário e sofredor da catástrofe. As conseqüências do erro trágico vitimizam não um único personagem, um personagem central, o protagonista ou “herói”, mas se espalham através de uma rede descentralizada de relações causais. A esse respeito, Jones lembra que na passagem que temos discutido, extraída do Capítulo XIII, Aristóteles estende sua referência às famílias daqueles que irão sofrer a experiência trágica, a saber, Édipo, Tiestes, e, nas palavras do próprio Aristóteles, “outros insignes representantes de famílias ilustres”.¹⁴⁸

O pressuposto fundamental de Jones é que, segundo Aristóteles, a tragédia imita ações, não homens. Seu movimento é centrífugo, desenvolve-se do *ethos* para as ações e só nas ações esse *ethos* se revela: não há, segundo Jones, na concepção aristotélica de tragédia, qualquer idéia de caracterização que possa fomentar uma dimensão psicologizante, introspectiva nos personagens, uma manifestação do *ethos* de maneira centripeta. O *ethos* revela-se, ao contrário, nas ações que pratica. E essas ações são descentradas, motivadas e praticadas por agentes distintos – não há um eixo desenhado por um “herói” que pratica a *hamartia* e sofre as conseqüências dessa ação trágica, comovendo o público. Já mencionamos que, segundo a leitura de Jones, embora apresentando Édipo e Tiestes como exemplos de pessoas de “grande reputação e prosperidade” que experienciam o trágico, Aristóteles o faz inserindo esses “heróis” em suas famílias, enfatizando, portanto, o grupo, e não o indivíduo, observando que essas são algumas das famílias nas quais ocorreram eventos adequados para serem aproveitados pelos tragediógrafos (*Poética*, 54a9-13).

Um dos pressupostos que motivam as conclusões de Jones no sentido, não apenas de descentralizar a ação, mas de mantê-la em primeiro plano a qualquer custo (sobretudo a custo

¹⁴⁸ Cf. JONES, *op.cit.*: 82.

de toda uma tradição que se constrói sobre a idéia de “herói trágico”) é a afirmação já citada de Aristóteles segundo a qual a tragédia é imitação não de homens mas de suas ações, reforçada pela seguinte analogia com a pintura:

Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante ocorre na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação em, através dela, principalmente, [imitação] de agentes (50a38).¹⁴⁹

Vale a pena acompanhar a explicação de Jones para essa analogia do fazer trágico com a arte pictórica:

Among the major issues raised by Aristotle's comparison, the most important is the service in which one element in the artistic process renders to another, and through which its very existence is justified. Having said that character is included for the sake of action, and next that “a tragedy is impossible without an action, but there may be one without characters”, Aristotle now introduces a “very close” analogy in which the full literal application of these assertions is unavoidable, thus making it as hard as possible for us to play them down in relation to Tragedy. As the monochrome sketch is to bare tragic action, colour is to character. The painter who strives after a likeness of his subject can rest assured, however thin and poor the result, that he is working within the bounds of his art: for no Greek could have denied (since all the painting he knew and dreamed of was representational) that the end-product is at best and agreeable chaos, not a work of art at all.

Similarly with the tragedian; and Aristotle's analogy bears mainly upon the function of character: he wants to make the proposition that character serves action seem no less assured than is (for a Greek) the proposition that the only legitimate use of color in painting is to support the finished likeness. He is saying that character is included for the sake of action; he is not saying, or he is saying only incidentally, that character is less important than action. This crucial inflexion of argument has not been acknowledged, either in close professional analysis, where stress falls on the “subordinate significance”¹⁵⁰ of character and on the “superiority of activities over states”¹⁵¹, or in the general and popular expositions with their antithetical talk of Plot and Character, those capital-letter fixtures of commentary. It needs to be said that the

¹⁴⁹ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 75.

¹⁵⁰ Segundo Jones, observação feita por Bywater em relação à passagem 50a15 da *Poética*, cf. JONES, *op.cit.*: 31.

¹⁵¹ Ainda segundo Jones, expressão utilizada por Gerald Else, em sua obra *Aristotle's Poetics: the Argument*, p. 253 (cf. JONES, *op.cit.*: 31)

plot-character dichotomy is radically false to Aristotle's understanding of Tragedy, that character, like colour, must be denied even the most primitive autonomy.¹⁵²

Comecemos nossa ponderação sobre o descentramento da ação trágica considerando, por um lado, todos esses argumentos apresentados por Jones, por outro, uma afirmação que faz em nota de rodapé, segundo a qual não deveria surpreender o fato de não ter Aristóteles utilizado a palavra “herói” na *Poética*. Para Jones, “*heros* had not for Aristotle the developed literary-critical and dramatic association that “hero” has for us”.¹⁵³

Aceitemos, como dado fundamentador de nossa própria investigação, por parecer inquestionável, a preponderância da ação na tragédia: além dessa posição ser reiteradamente mantida por Aristóteles ao longo da *Poética*, já vimos como a ênfase na ação e não no caráter serviu a Aristóteles para desviar a tragédia da concepção moralista de Platão. Também acatamos a interpretação de Jones acerca da analogia com a pintura: o caráter, ou seja, o *ethos*, aqui entendido em seu sentido moral, estaria para a ação como a cor para o desenho (lembrando que a arte pictórica era representacional para os gregos) – isso quer dizer que as decisões morais que deixam entrever o *ethos* do personagem só se manifestam quando essa revelação se faz importante para a ação, o que garante a primazia do agir no universo trágico definido pela *Poética*.

Isso nos permite concluir que, considerando-se que a piedade e o terror só se manifestam a partir do confronto do público com situações trágicas vivenciadas por personagens de caráter intermediário, esses personagens que podemos chamar de “personagens trágicos”, ou seja, as vítimas do sofrimento, devem necessariamente revelar, através de suas ações, o seu *ethos* intermediário, situado entre o bem e o mal, nem perfeito nem vicioso. E como esse *ethos* só se revela através de ações, estas, as ações, embora dependendo do *ethos* (intermediário) para se tornarem tragicamente efetivas, recuperam sua posição prioritária na construção trágica.

Mas e quanto a um protagonista, uma figura centralizadora da ação, chamemo-la ou não de “herói”, seria esse eixo inapelavelmente alheio ao pensamento de Aristóteles? Seria a sua concepção sobre a ação trágica na *Poética* totalmente descentralizada? Tentemos,

¹⁵² *Id., ibid., p.31*

¹⁵³ *Cf. JONES, op.cit.: 13*

primeiramente, uma estratégia inversa à de Jones, fazendo como faz a tradição crítica, inserindo um “herói” trágico em nossa interpretação do trecho do Capítulo XIII já transcrito em seção precedente.

Isso nos colocaria diante das seguintes condições para o desenvolvimento da ação trágica:

1. A ação trágica deveria evitar três tipos de situação: a) mudanças de fortuna da felicidade para a infelicidade, atingindo um homem bom (ou homens bons, não importa, o plural não sugere necessariamente descentramento como o quer Jones, podendo apenas ser índice de generalização em relação ao universo trágico); tal situação não provocaria piedade ou terror mas seria simplesmente odiosa; b) mudanças de fortuna da infelicidade para a felicidade, atingindo um homem mau (ou homens maus) – situações desse tipo seriam as menos trágicas possíveis, não comovem, nem despertam os sentimentos de piedade e terror próprios da tragédia; c) mudanças de fortuna da felicidade para a infelicidade, atingindo um homem extremamente mau (ou homem maus) – uma situação como essa não provocaria piedade e nem terror, já que seria justamente merecida.

2. A fim de provocar piedade-e-terror, e assim operar a catarse dessas emoções, a experiência trágica deve ser vivenciada por um homem que não seja nem eminentemente bom nem mau, já que o sofrimento que atinge um homem eminentemente bom é-nos odioso e o que atinge um homem eminentemente mau é merecido. Nesse momento, é inequívoca a singularização da referência: de homens bons ou maus, tem-se agora no texto grego, segundo o próprio John Jones, apenas um homem de caráter intermediário, embora isso não seja determinante para a fixação de um eixo central da ação, considerando-se que o singular não sugere necessariamente individualização, podendo ser apreendido em seu sentido universalizante de “ser humano, pessoa de caráter intermediário”, o que significa que o recurso à linguagem adotado por Jones é uma estratégia dúbia – nem o plural é garante de descentramento, nem o singular de individualização, o que nos obriga a reconhecer as duas possibilidades de interpretação. Aliás, o texto de Jones não afirma que em sua tradução do Capítulo XIII Bywater tenha cometido exatamente um “erro”, mas sim um desvio interpretativo.

3. A catástrofe que atinge esse homem de caráter intermediário, o “herói” trágico, é desencadeada não como punição por um comportamento vil, mas como resultado de uma *hamartia*, ou seja, erro involuntário. Essa *hamartia* há de ser praticada por alguém de caráter intermediário (não faria sentido realçar a noção de erro intelectual ou involuntário se o agente da *hamartia* fosse um mau-caráter). Ora, sendo o “herói” alguém de caráter intermediário, alguém que irá sofrer uma catástrofe imerecida, desencadeada por um erro involuntário, faz sentido, aliás, faz muito sentido dramático, considerá-lo como o próprio agente da *hamartia*, erro que o tornará a um tempo agente e paciente da experiência trágica.

4. Parece possível, sim, e significativo, compreender a experiência trágica **ideal** a partir de um eixo centralizador constituído pela trajetória de um protagonista, o “herói” trágico, alguém que, como Édipo e Tiestes, goza de “grande reputação e prosperidade”, o que torna o efeito de sua queda ainda mais trágico (para o senso comum, maior a altura, maior a queda). Claro que, embora sendo o pivô da catástrofe, ao cair, o “herói” arrasta para a desgraça muitos dos que o rodeiam, e embora Jones se valha desse espalhamento do trágico para inferir o descentramento da ação, tal repercussão da desgraça pode ser vista também sob uma ótica centralizadora, nesse caso, como a amplificação dos efeitos da queda do “herói”, o que também contribui para garantir o objetivo maior do tragediógrafo: o “efeito trágico”.

O fato de ser a ação identificada como o elemento primordial da tragédia não impede que a mesma tenha um eixo centralizador – chamemo-lo ou não de “herói” – em torno do qual se movem e agem os demais personagens. Na verdade, ganha-se muito em termos de dramaticidade ao representar alguém que constrói involuntariamente a sua própria derrocada. Se considerarmos que Aristóteles enfatiza a *peripeteia* e a *anagnorisis*, portanto, elementos que introduzem a surpresa, o inesperado, como amplificadores do efeito trágico, parece claro que a *hamartia* será tanto mais efetiva quando praticada pela própria pessoa a ser a sua vítima. Aliás, ao tratar da *peripeteia*, Aristóteles enfatiza o elemento surpresa na consecução do efeito trágico, citando o exemplo de Linceu, que, sendo levado para a morte, “e seguindo-o Danao para o matar, acontece o oposto, – este morre e aquele fica salvo” (52a26).¹⁵⁴

Parece-nos que, considerada em seus próprios domínios, a *Poética* não chega a desautorizar a concepção de um protagonista, pelo contrário, a fixação de um “herói” como

¹⁵⁴ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 80.

figura central no desenvolvimento da ação trágica amplifica o efeito trágico, já que o torna o agente cego de sua própria desgraça e isso revela uma interação complexa e efetiva, um jogo poderoso entre ação pessoal e fatalidade, muito ao gosto dos gregos e de suas tragédias. O que não se pode perder de vista, absolutamente, e é nisso que parecem pecar os comentadores, tanto os partidários quanto os opositores da figura do herói trágico, é que (precisamos insistir nisso?) na *Poética* Aristóteles está a esboçar parâmetros de perfeição em relação à arte trágica. Isso significa que essa passagem do Capítulo XIII precisa ser interpretada como estando o filósofo a ponderar sobre a ação trágica em uma “tragédia perfeita”, idealizada. Não quer dizer que essa seja a estrutura fundamental da ação em todas as tragédias gregas, mas sim que observando o *corpus* que se lhe oferecia para estudo, Aristóteles foi capaz de perceber a efetividade dessa estratégia dramática, tendo-a aproveitado como recomendação aos seus discípulos interessados na construção de uma “tragédia ideal”. Nesse sentido, parece significativo o fato de Aristóteles apresentar reiteradamente exemplos de personagens (ou de mitos) centralizadores da ação, figuras cujas ações deixam entrever um caráter voluntarioso, decidido, centro das atenções e das preocupações do tragediógrafo e do público: não se pode esquecer que seu modelo de personagem trágico, o mais citado e aclamado na *Poética* é o Édipo de Sófocles, inequivocamente um protagonista no sentido mais profícuo de “herói trágico”, eixo centralizador das mais graves ações involuntariamente cometidas e sofridas na peça. Disso não se deve deduzir que outros personagens não sofram imerecidamente com o erro de Édipo – apenas que, como “herói trágico” ele é o pivô desse processo, ou melhor, que suas ações o colocam nessa posição, sendo que o fato de provocar sofrimento imerecido a outros, por exemplo, a seus filhos, o torna ainda mais desgraçado.

Atrelando-se a *hamartia* a um herói provoca-se um efeito dramático altamente significativo, exemplo soberbo do que veio a se chamar de “ironia trágica”: o herói tornar-se-á a um tempo agente e paciente da situação que provocou de maneira involuntária, em virtude de um erro intelectual, donde advém seu próprio sofrimento imerecido, portanto, comovente, modelando uma situação que se adequa aos parâmetros de favorecimento tanto da piedade quanto do terror. A piedade é suscitada porque o caráter desse “herói” é intermediário, portanto, tem uma dimensão humana que favorece a empatia. A “ironia trágica” garante o terror: potencialmente qualquer ser humano poderia se deparar com uma situação análoga, já que todos os homens podem cometer erros involuntários, até mesmo os mais sábios e

prudentes. Essa situação patética em que se enreda o “herói” com sua *hamartia* foi apreendida com muita sensibilidade por Vernant e Vidal-Naquet, em sua obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, em um belo trecho que merece ser transcrito. Perguntam os autores:

(...) que ser é esse que a tragédia classifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo? Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele realmente é e o que ele realmente fez sem o saber?¹⁵⁵

Se, considerados em seus próprios limites, embora sem fazer referência explícita a um “herói”, os postulados da *Poética* não impedem que se projete essa figura centralizadora (pelo contrário, tudo converge para autorizar sua concepção), fora de seus domínios, no contexto grego, há também, acreditamos, fortes indícios que podem sugerir a centralização da ação trágica no pensamento aristotélico. Não se pode esquecer que tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia* são narrativas fundamentalmente centralizadoras: embora vários “heróis” tenham papéis importantes nos dois poemas, parece inquestionável que a *Iliada* se organiza em torno da ira de Aquiles e que o principal argumento da *Odisséia* é o retorno de Ulisses, sendo esses personagens os grandes modelos de heróis gregos: Aquiles, o mais valente, e Odisseu, o mais astuto. Aliás a forma como Aristóteles abstrai o argumento da *Odisséia*, como vimos anteriormente, esboça um eixo central significativamente bem definido pelo retorno de Odisseu. O próprio universo mítico, diga-se de passagem, apesar de apresentar uma hierarquia complexa, a fim de sustentar essa mesma hierarquia não prescinde da figura centralizadora de Zeus.

Não fossem a *Iliada* e a *Odisséia*, fontes de onde jorram muitos dos mitos que inspiram as tragédias, evidências sugestivas de um olhar centralizador sobre o universo literário, no contexto sócio-político-cultural em que são encenadas as próprias tragédias há flagrantes significativos com respeito à centralidade dos heróis na vida dos atenienses e no ambiente festivo de suas representações dramáticas. Em primeiro lugar, o culto aos heróis era um fato

¹⁵⁵ Cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, *op.cit.*: 19

na experiência religiosa dos gregos. Considere-se, por exemplo, que Ajax, “herói” de uma das mais conhecidas tragédias de Sófocles, era efetivamente cultuado como herói pelos atenienses do século Va.C.¹⁵⁶ Na Grande Dionísia, o festival anual em que eram encenadas as tragédias, antes de serem iniciados os espetáculos dramáticos, eram aclamados com honras os heróis mortos em combate nas guerras ocorridas durante o ano precedente. E mais, os filhos desses heróis, ao atingirem a idade permitida para assumir armas (para se tornarem heróis?), também eram agraciados em público antes das encenações e a eles eram concedidos os melhores lugares no teatro para assistirem às tragédias. Claro que este é um dado só tangencialmente conectado às tragédias, pertinente apenas quando se considera a realidade concreta das encenações trágicas, mas não deixa de ser relevante a questão que nos permite formular: não estariam as homenagens aos heróis vinculadas à Grande Dionísia justamente por ser este um festival em que os grandes heróis ancestrais eram lembrados? A bem da verdade, a Grande Dionísia reúne atividades diferenciadas por categorias – concursos de tragédias, de comédias, de ditirambos, cada um desses concursos tendo por finalidade eleger, por aclamação, os melhores em suas categorias, os vencedores – os “heróis”?

Muitas outras evidências de figuras centralizadoras na vida e no imaginário dos atenienses poderiam ser evocadas, mas cremos que estas sejam suficientes para demonstrar que não é fácil acreditar que Aristóteles tivesse uma visão assim descentralizada das ações humanas representadas pela tragédia, como o quer Jones. Não podemos esquecer que instâncias fundadoras da nossa visão “desconstrutivista” contemporânea fundamentaram-se justamente no exacerbamento centralizador do pensamento filosófico dos gregos: o racionalismo excessivo de Sócrates alimentou a crítica de Nietzsche e a “teoria das Idéias” de Platão inspirou o desconstrucionismo de Derrida.

O pensamento aristotélico sobre a poesia, embora desviante das concepções da dupla Sócrates-Platão, não chega a romper definitivamente com as idéias dos seus antecessores, antes, como vimos, sua noção de *mimesis*, as concepções éticas e morais sugeridas em seus postulados quando analisa a poesia, embora tendo recebido um verniz estético extremamente

¹⁵⁶ Diz Fialho a esse respeito, que o culto aos heróis “era prestado pelos gregos a personagens míticas, designadamente de origem épica, segundo Bukkert, ou figuras históricas, reconhecidas como heróis depois de sua morte (como é o caso do próprio Sófocles), que estendiam a sua tutela benfeitora à cidade que os homenageava e lhes guardava o túmulo” (1996: 79). Sobre o tema ver também PEREIRA, 1980: 283 e Goldhill, 1994: 155-157.

efetivo, ainda permanecem em essência inalterados: para Aristóteles, a arte também imita as ações humanas, a vida, e produz efeitos emocionais em seu público, efeitos compreendidos a partir de parâmetros muitas vezes ditados pela ética e pela moral, de maneira que a trama possa ser pressentida como comovente. O fato de considerar Aristóteles esses efeitos benéficos e não maléficos ao homem, embora seja um voto em favor da arte, não a liberta totalmente do jugo moralizante, ainda que as considerações aristotélicas não se configurem absolutamente como “censura”, mas como estratégias de obtenção de efeito trágico. De qualquer forma, o que é a *hamartia* senão a tentativa de maquiar a culpa de seu agente/vítima, de maneira a tornar mais comovente, mais patética a ação trágica? E se “erro”, “culpa”, seus fundamentos e desdobramentos como “bem”, “verdade”, “justiça” e outros conceitos tais se entrecruzam em uma teoria estética, achamos difícil conciliar essa teoria com uma visão descentralizada das ações humanas, onde um cometeria o erro e o outro sofreria as suas conseqüências numa tragédia considerada “perfeita”. Com isso estamos tentando chamar atenção para a dificuldade de compreendermos o pensamento aristotélico sobre as ações humanas como sendo descentralizado, focalizador de um grupo sem centro. Nem as epopéias, nem a religião, nem a realidade sócio-político-cultural dos atenienses, nem o pensamento filosófico que o antecede sugerem essa possibilidade, embora, obviamente, exista sempre o espaço para a fermentação do pensamento idiossincrático, sobretudo quando se considera a inteligência de Aristóteles.

Outro argumento a favor da manutenção do “herói” na interpretação do Capítulo XIII da *Poética* advém de uma definição de tragédia atribuída pelo gramático latino Diomedes a Teofrasto, o mais conhecido dos discípulos de Aristóteles. Sabe-se que depois da morte de Aristóteles, em 322 a.C., Teofrasto assumiu o comando do *Peripatos*. Segundo Diomedes, “*Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio; a Teophrastus ita definita est: ‘tragoedia estin heroikes tuches peristasis’*”.¹⁵⁷

A conhecida definição de Teofrasto, embora reducionista, dando margens a uma interpretação da tragédia como algo necessariamente pessimista, tal como se infere a partir do “*adversis*” de Diomedes, parece ter captado o eixo da ação trágica ideal imaginada por

¹⁵⁷ Apud KELLY. 1993:5

Aristóteles – a mudança de fortuna na vida de um “herói”, nesse caso o protagonista sendo explicitamente definido como “herói”. Não se deve esquecer, como lembra Kelly, que os personagens trágicos citados por Aristóteles no Capítulo XIII da *Poética*, a saber, Alcmeon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo pertencem todos a um tempo mítico que se chamou “Idade Heróica”.¹⁵⁸

Parece importante considerar que o projeto de desconstrução do herói trágico empreendido por Jones origina-se não apenas de sua constatação em relação à ausência da palavra *heros* no texto da *Poética*, mas é parte de sua concepção teórica acerca do sujeito e de sua representação na literatura grega. Em seu determinado empenho no sentido de rejeitar leituras psicologizantes dos personagens trágicos da Grécia antiga, Jones recusa qualquer investimento teórico em concepções que se mostrem contaminadas por noções românticas voltadas para a individualização, para a interiorização do sujeito, para a introspecção na análise desses personagens. Nesse projeto de negação de uma dimensão centrípeta do “*self*”, Jones encontra na *Poética*, pela ênfase que lá é dirigida para a ação e não para o caráter, um sólido fundamento para teorizar sobre a inexistência não apenas da possibilidade de uma noção interiorizada dos personagens, mas do próprio “sujeito” da ação trágica.

Não se pode negar a correção do argumento de Jones quanto à priorização da ação sobre o caráter no tratado aristotélico, mas o fato de ser o caráter dos personagens voltado para a ação – na *Poética* e nas tragédias gregas, não significa nem que não seja possível recuperar traços caracterizadores dos personagens através de suas ações, nem que esses traços não se ofereçam para análises mais ou menos psicologizantes (voltaremos a isso na seção seguinte). O fato é que na aplicação de seus pressupostos teóricos, embora Jones seja bem sucedido em uma leitura descentralizadora da *Orestéia* de Ésquilo, conseguindo sustentar os argumentos que enquadram o *ethos* de maneira centrífuga, a força de sua construção teórica se arrefece ao aproximar-se da obra de Sófocles. Forçado a reconhecer nas tragédias do poeta aclamado por Aristóteles um processo que poderia ser visto como uma espécie de interiorização, se isso não ferisse seus pressupostos, Jones cunha o conceito de “personalização”, conceito que lhe permite ainda sustentar a negação de um “*self*” interiorizado, embora não mais o autorize a negar o recorte individual do ser heróico. A obra de Eurípedes apresenta a Jones um desafio

¹⁵⁸ Cf. KELLY, 1993:5.

ainda maior: diante de personagens como Medéia e Electra, resta-lhe apenas uma alternativa – descrever uma progressão “evolutiva” no gênero trágico do século V a.C., reconhecendo uma mudança no procedimento dos dramaturgos em relação à caracterização dos personagens, forçando-o a concluir que, se o investimento de Ésquilo se dava no sentido da ação, da “energia dramática”, em Eurípedes “*human beings come first*”.¹⁵⁹

Essa discussão sobre o sujeito trágico será retomada sob outro ângulo ao analisarmos a relação entre ação e caráter nas tragédias gregas na seção seguinte. Por enquanto, considerando o debate sobre ser ou não centralizada em um protagonista a formulação de Aristóteles no Capítulo XIII da *Poética*, o que nos sobra de toda essa discussão é uma série de conjecturas que nos levam a optar pelas evidências pautadas em parâmetros de maior probabilidade. No momento, a solução mais satisfatória nos parece ser aquela que não perde de vista o fato de estar Aristóteles preocupado com a construção da ação em uma “tragédia perfeita”: nesse caso, ganha-se muito em termos de efeito trágico imaginando-se um eixo central desenhado pela trajetória de um “herói”, personagem dignificado, porém patético, comovente, chamando a si as consequências de uma ação maléfica praticada sem qualquer intenção de malefício, vítima, a um tempo, de sua volição e da ironia do destino, representante modelar da condição do agir humano em relação a forças que se revelam trágicas.

¹⁵⁹ JONES, *op. cit.*: 258.

2.6. Considerações finais sobre a *Poética*: “arte” e “*pathos*” na “tragédia perfeita” de Aristóteles

A nossa leitura da *Poética* autoriza uma distinção final que amplia os horizontes de aplicação de suas idéias: a distinção entre a composição formal do gênero trágico e o sentimento trágico por excelência, o *pathos*. Em diversos momentos dessa obra, é possível ver como Aristóteles assinala esses limites, diferenciando entre uma essência trágica que comove os homens e a habilidade artística do poeta em manipular essa mesma essência.

Algumas das recomendações do filósofo sugerem que em tragédias menos dramaticamente elaboradas é o *pathos* quem comanda a realização poética, fazendo-se de instrumento de comoção do público. Assim acontece, por exemplo, nas tragédias cujas ações são classificadas por Aristóteles como sendo “simples”, aquelas que prescindem de estratégias dramáticas como a *peripeteia* e a *anagnoris* para suscitar o *pathos*, apenas representando suas ações os resultados comoventes de uma situação infeliz, tal como acontece no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. Embora tragédias desse tipo possam exibir outras habilidades literárias do autor, por exemplo, a versificação, nelas não se legitima a engenhosidade do poeta enquanto fabulador, para Aristóteles, característica fundamental do tragediógrafo, senão de todos os poetas.

Outra instância que evidencia essa distinção entre uma essência trágica e sua manipulação artística no pensamento de Aristóteles manifesta-se claramente quando reconhece em Eurípedes “o mais trágico de todos os poetas”, embora em vários pontos “não respeite a economia da tragédia”. Ou seja, Eurípedes é o mais trágico dos poetas porque explora deliberadamente o *pathos*, construindo situações e discursos que comovem o público, nem sempre se importando com as estratégias dramáticas que Aristóteles considera louváveis sob a perspectiva da elaboração artística.

A partir disso, conclui-se sem dificuldades que a manifestação da essência trágica na literatura e o tratamento dramático dessa mesma essência são coisas distintas. Trágico e tragédia não são um e o mesmo fenômeno. Mesmo no drama, o *pathos* pode ser conseguido, por exemplo, através de estratégias retóricas, intensificando o poeta certas impressões, tratando os fatos de maneira a exagerar os sofrimentos que deles resultam, sem que para isso contribua a refinada elaboração dramática do episódio catastrófico. Também é possível que o

pathos seja conseguido através do espetáculo cênico, do estilo performático do ator. Não raro, o *pathos* toma lugar de destaque em outros gêneros literários, na narrativa e na lírica, podendo receber a ação que o suscita, um tratamento mais ou menos “dramático”, dependendo tanto da habilidade do poeta como de sua intenção de sustentar o sentimento trágico ou de arrefecê-lo em favor de outros propósitos.

O mérito maior da *Poética*, entendemos, está em sugerir, através de suas idéias, conceitos que dão a ver uma complexa interação dialética entre “arte” e “*pathos*”. Para Aristóteles, na *Poética*, interessa apenas o fazer artístico que domestica o *pathos* através de estratégias dramáticas habilmente planejadas, sendo a “tragédia perfeita” uma elaboração artística cuja tessitura enreda o *pathos*, apanha-o em suas malhas, e só através delas consente que esse sentimento seja apreendido, não como perturbação da alma, sensação desordenada e inquietante que aflora quando se confronta o trágico na vida real, mas de forma prazerosa e edificante, como efeito salutar de um percurso artístico que, por sua ordenação e unidade, tem um potencial capaz de pacificar os ânimos exaltados pelo sofrimento. Por isso, para Aristóteles, na *Poética*, interessa mais que tudo, a construção “dramática” da ação trágica.

Por construção “dramática” da ação trágica não se deve entender apenas a ação projetada para a representação cênica, embora em suas formulações sobre a tragédia Aristóteles não perca de vista esta dimensão teatral, como afirmamos tantas vezes. Não apenas Aristóteles reconhece ser possível à tragédia causar seus efeitos sem representação cênica, mas ainda oferece inúmeros exemplos de estratégias “dramáticas” extraídas das epopéias homéricas. Como bem lembra Henry Kelly, Aristóteles claramente inclui o épico no gênero trágico, especialmente no sentido mais amplo de imitação de uma ação elevada, de homens “superiores ao normal”, “nobres”, “heróicos” (*spoudaion*) em oposição à comédia, imitação de “caracteres baixos”, “ignóbeis”, “inferiores” (*phaulon*). Segundo Kelly, ao classificar a epopéia como forma não teatralmente concebida de arte trágica, Aristóteles estava certamente seguindo os passos de Platão no *Theatetus*, onde Sócrates observa que os principais poetas nos dois tipos de poesia são Epicarmo na comédia e Homero na tragédia. Para Kelly, Platão estaria aí claramente considerando a *Iliada*, já que Sócrates se refere a um verso desse poema (cf. Kelly, 1993: 1-2). Mas Aristóteles explicitamente nomeia a *Odisséia* como pertencendo ao gênero trágico, embora reconheça que o duplo final dessa obra, onde os bons encontram a felicidade e os maus o infortúnio, mais se adequa à comédia. De qualquer forma, como diz

Kelly: “*For Aristotle, (...) a serious play or epic that does not end catastrophically is not for this reason to be excluded from the genus of tragedy, though it might be considered “untragic” to a greater or lesser degree: that is, as lacking the desired tragic effects*”.¹⁶⁰

Na verdade, o “efeito trágico” é o que parece ser, na concepção de Aristóteles, a marca distintiva da tragédia. Ou seja, a tragédia e a epopéia diferem, não exatamente no desenvolvimento estrutural de suas ações, mas na finalidade do poeta ao construí-las, sendo a catarse, como vimos, o fim último perseguido pelo tragediógrafo, o que requer um investimento mais intensificado no *pathos*, enquanto a epopéia, apesar de suscitar o *pathos* em vários momentos, dispersa-o com outros propósitos.

Em toda a nossa discussão referimo-nos ao fato de ser a *Poética* uma espécie de guia para os discípulos de Aristóteles interessados na construção de uma “tragédia perfeita”¹⁶¹. Também consideramos que suas formulações não são idealizações surgidas da mente de um filósofo desconhecedor ou pouco conhecedor do fenômeno literário, produtos de elocubrações distantes da literatura ou da dramaturgia do seu tempo, mas, ao contrário, seus pressupostos baseiam-se em um *corpus* significativo de tragédias gregas, (infelizmente, muitas delas perdidas para nós), além de legitimarem o seu profundo conhecimento de outras manifestações literárias, sobretudo das narrativas homéricas. O certo é que, a partir dos elementos extraídos desse *corpus*, Aristóteles reflete sobre os parâmetros que convergem para a perfeição idealizada da representação dramática do trágico.

Isso nos permite concluir que os elementos observados por Aristóteles no *corpus* sobre o qual se debruçou foram submetidos à sua própria concepção sobre a poesia e sobre a arte trágica, ponderados à luz de seus pressupostos acerca de outras áreas do conhecimento humano, examinados sob aspectos os mais diversos, de maneira que os processos de actualização desses elementos abstraídos das obras que lhe serviram de *corpus*, cotejados com suas concepções filosóficas, resultaram em uma construção teórica que sugere com muita acuidade a rentabilidade dramática desses elementos, assim como o seu potencial instigador do que temos chamado de “efeito trágico”. O resultado é que esse quadro teórico construído por Aristóteles contém dados valiosos sobre a estrutura fundamental não apenas da tragédia

¹⁶⁰ KELLY, *op. cit.*:3

¹⁶¹ DIZ JONES: “*The Poetics* is a textbook for dramatists and aspiring dramatists, designed to teach them how to write good tragedies (...)” *cf. op.cit.*: 21.

grega, mas da elaboração artística do trágico em outras manifestações literárias, o que tem favorecido a utilização da *Poética* como um instrumental crítico para a análise da arte trágica em contextos os mais diversos, desde a sua descoberta pelos comentadores da modernidade.

Ao reconhecermos essa dimensão idealista do pensamento aristotélico estamos tentando chamar atenção para a inadequação das abordagens críticas que esperam ser possível aplicar diretamente os postulados da *Poética* às tragédias ou a outras manifestações literárias do trágico sem maiores ou menores acomodações. Os parâmetros estabelecidos para a tessitura de uma “tragédia ideal”, embora inspirados num processo de observação da realidade, foram processados, modificados a partir de reflexões que envolvem uma determinada concepção estética e ética, parte de um pensamento filosófico mais amplo. Não surpreende que estas idealizações sobre a tragédia ou sobre o trágico não possam retornar para aferir a realidade na qual se inspirou sem dar mostras de inadequação, de impropriedade, não por serem mal-formuladas, mas por terem sido formuladas com outro objetivo: orientar a construção de um objeto “ideal”. Estranhamente, essa dimensão idealizada da *Poética*, embora seja do conhecimento dos seus comentadores, nem sempre é levada em conta quando se avalia a rentabilidade crítica dos pressupostos contidos no pensamento de Aristóteles, o que às vezes resulta em graves equívocos. Assim é que a *Poética* acaba sendo utilizada como ferramenta analítica, nem sempre considerada a necessidade de flexibilização de seus pressupostos, esquecendo-se aqueles que dela se apropriam que nem o próprio Aristóteles engessou seu pensamento em conceitos. Basta lembrar que palavras como *hamartia* ou *anagnorisis*, tornadas conceitos pelos comentadores, foram utilizadas por Aristóteles de forma aparentemente descompromissada do ponto de vista teórico, já que a primeira aparece uma única vez e a segunda acolhe um leque amplo de situações. Talvez seja mesmo esse caráter arejado das considerações de Aristóteles que potencializa a *Poética* para ser utilizada como instrumental crítico em relação à arte trágica de todos os tempos. Como diz F.L.Lucas, depois de tantos séculos, a *Poética* continua a ser, “uma mó atada em volta do pescoço dos dramaturgos” (e dos críticos, diríamos nós).

O fato é que a ação na *Poética* – a “alma da tragédia”, não parece habitar um espaço ou um tempo específico. Ela é definida em termos de conceitos universalizantes: extensão, unidade, ordem, leis de causalidade, conflito e erro. Nos pontos em que focaliza mais de perto o tratamento dessas noções, portanto, onde se poderia esperar especificidades, Aristóteles

demonstra a generalidade e a flexibilidade de seus pressupostos: quanto à extensão da ação, diz apenas que deve ser longa o suficiente para conter a catástrofe e suficientemente curta para ser apreendida como um todo artístico; a unidade está diretamente relacionada às leis da necessidade e da causalidade, de tal forma que muitas coisas podem se suceder, desde que sucedam não apenas umas depois das outras, mas umas por causa das outras e desde que essa sucessão tenha um desenvolvimento que sugira princípio, meio e fim. A *Poética* não nos diz que o conflito trágico há de ser, por exemplo, entre um rei e um de seus súditos, mas assinala apenas que deve haver afeição entre os agentes do conflito, que estes devem ser, por exemplo, parentes próximos ou amigos, acentuando antes a ruptura da afeição do que os embates entre papéis históricos ou sociais representados pelos personagens.

Já vimos como os personagens também se enquadram nessa dimensão universalizante das concepções aristotélicas. Os traços sugeridos por Aristóteles para a caracterização dos personagens trágicos mais atenuam que evidenciam idiossincrasias. Para a modelagem dos heróis, o requisito fundamental é que não sejam nem perfeitos nem viciosos, portanto, que sejam “humanos”, ou, como preferimos, “humanamente empáticos”, de tal forma que suas infelicidades suscitem compaixão.

A preocupação de Aristóteles com a universalidade da arte leva-o a formular uma lógica poética que isenta o universo trágico de ser regido tanto por uma *mimesis* realista, quanto por um tempo histórico. Já vimos como ao estabelecer parâmetros para a verossimilhança, ele acaba fazendo concessões que dão a ver essa ruptura entre seu universo poético e uma *mimesis* fiel à realidade, acatando, por exemplo, o “irracional”, o “maravilhoso”, desde que devidamente justificados, originados da própria ação e passíveis de serem dramaticamente representados. Um exemplo significativo da licença concedida por Aristóteles à imaginação dos poetas pode ser destacado quando analisa os erros essenciais e os erros acidentais da poesia, afirmando que “(...) falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, do que o poeta que a represente de forma não artística” (60b28).¹⁶²

Essas palavras dispensam maiores comentários tanto acerca da verossimilhança, quanto em relação à concepção do fazer poético para Aristóteles. O mister do poeta é criar um universo convincente do ponto de vista artístico, não do ponto de vista do real. É certo que se a

¹⁶² ARISTÓTELES, *op.cit.*: 100.

obra se pretende convincente, a verossimilhança terá implicações históricas, já que não prescinde de um parâmetro de realidade que lhe sirva de *background*, o que poderia rasurar a noção aristotélica de universalidade. Isso quer dizer que, ainda quando os parâmetros de verossimilhança sejam suficientemente flexíveis para acolher fatos e personagens que contrariem até mesmo a lógica do real, a modelagem de um mundo poético coerente e unificado como o quer Aristóteles, não prescinde dessa mesma lógica para ser compreendido. Isso reintroduziria o tempo histórico na discussão da “tragédia perfeita”, apesar de sua aspiração ao universal. Mas tais preocupações dizem respeito à nossa consciência histórica, não à de Aristóteles. Para ele, é possível investir em um domínio teórico-filosófico-idealista sem tocar nessas questões. A bem da verdade, sua própria concepção de poesia define-se exatamente em oposição à história:

(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (...), diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal e esta o particular (51a36).¹⁶³

Assim, deixemos as reflexões sobre a dimensão histórica da arte trágica para quando cuidarmos de suas diversas actualizações através dos tempos. Por ora consideremos apenas que essa questão se dissolve nos gestos largos e flexíveis da *Poética*. O fato é que, apesar de sua dimensão idealista, ou por isso mesmo, os pressupostos de Aristóteles tocam o cerne da arte trágica de todos os tempos, oferecendo, como instrumento analítico do universo trágico, observações preciosas, desde que se leve em conta que entre o idealismo teórico e sua utilização como instrumental crítico escorre sempre o excesso do fenômeno literário, sendo parte desse excesso fomentada pelo contexto histórico da obra, a outra parte pela intervenção do gênio do poeta ou de suas musas. Claro está que a teoria aristotélica, em sua aspiração ao universal, pode conter apenas o que de estrutural, de formal, de conceitual, caracteriza a arte trágica, cabendo ao crítico resolver as demais questões que resvalam da comparação entre os pressupostos da *Poética* e a obra examinada.

¹⁶³ ARISTÓTELES, *op.cit.*: 78.

Se, como estamos sustentando, a tragédia é uma estratégia poética de racionalização do trágico, Aristóteles percebeu com muita clareza os elementos que mesclam à necessidade a impossibilidade de decifrar o mistério da finitude humana. Conceitos como *hamartia*, *peripeteia* e *anagnorisis* situam-se estrategicamente no limite entre o mito e o *logos*, produzindo um jogo efetivo entre, por um lado, o engendramento artístico de relações causais que conduzem ordenada e verossimilmente ao trágico, por outro, o aproveitamento de intervenções fatalísticas, inesperadas, imerecidas ou incompreensíveis, essências do trágico. A receita de Aristóteles ajuda-nos a perceber que, ontem, como hoje, uma “tragédia ideal” é aquela que em sua estratégia poética de racionalização do trágico acaba pondo em questão essa mesma racionalidade. Ainda que a estrutura de uma “tragédia perfeita” dependa fundamentalmente da amarração “perfeita” de suas relações de causalidade, em algum lugar dessa tessitura notar-se-á um descompasso entre erro e culpa, uma brecha por onde o indizível denuncia o dito, uma questão crucial que embora sejamos capazes de formular, o poeta não é capaz de nos responder... Sófocles nos conta tudo o que faz Édipo em sua caminhada em direção ao trágico, mas jamais se refere aos motivos das divindades para terem amaldiçoado o herói antes mesmo do seu nascimento... Rastreamos com facilidade todas as ações culposas da casa de Atreu, identificamos todos os conflitos que na *Orestéia* conduzem ao trágico, culpamos Agamenon pela morte de Ifigênia, mas Ésquilo “esquece” completamente de nos contar por que Artemis exigiu como preço de uma guerra o sacrifício da virgem... O silêncio do tragediógrafo é sempre indicativo dos limites da lógica da racionalidade diante do trágico.

Dentre os conceitos formulados por Aristóteles na *Poética*, a ação, a “alma da tragédia”, ainda constitui a base para a teorização da arte trágica. Com o passar dos séculos, as convenções dramáticas se modificaram, os teatros assumiram outras formas, a linguagem da tragédia se transformou, floresceu em versos e os abandonou, aproximou-se ora de estilos mais simples, ora de construções as mais elaboradas. A modernidade destronou os reis e os nobres de seus papéis de protagonistas e a tragédia se tornou drama burguês, fazendo de homens comuns, gente como a gente, primeiro heróis, depois anti-heróis. O desfecho trágico por excelência – a morte como fim da vida, metamorfoseou-se, tanto que hoje talvez seja mais patético o tédio, a angústia, o niilismo – a morte em vida. Acompanhando esses movimentos, a investigação dos fundamentos do universo trágico jamais desmentiu a formulação de

Aristóteles – a relação sempre presente entre a manifestação literária do trágico e o “agir humano” ainda legitima a sua noção de arte trágica enquanto “imitação de ações”. Para além desse pressuposto fundamentador, muitas outras idéias esboçadas na *Poética* ainda constituem valiosos parâmetros de investigação do universo trágico.

3. A dramatização do trágico nas tragédias gregas

3.1. O que Aristóteles não revelou sobre a *hamartia*...

Ao tratarmos das idéias de Aristóteles expressas na *Poética*, concluímos pela interpretação da *hamartia* como erro involuntário. Entretanto, mesmo que se considere a *hamartia* no sentido que estamos propondo, ou seja, ainda que ao seu agente não possa ser imputada uma culpa moral, as conseqüências desse erro trágico serão sempre terríveis. Considere-se o que diz D.W. Lucas a respeito de Édipo, na trilogia de Ésquilo:

Oedipus could not go on ruling in Thebes when his past had been revealed, for he was a centre of moral infection; that his crimes had been committed in ignorance was irrelevant, since acts had their consequences regardless of intentions, and acts like those of Oedipus automatically rouse the Erinyes to activity. The consequences of deeds which involve pollution become more serious both for the doer and for the community to which he belongs.¹⁶⁴

Talvez seja interessante notar que a poluição do erro desencadeava, além de uma poluição moral, a contaminação da *physis*. Essa idéia de poluição moral e física causada pela *hamartia* chega a sugerir, em alguns casos, a imagem grega do *pharmakós* - o “bode expiatório” - o ser cuja poluição estaria contaminando seu povo, devendo, por isso, ser banido da comunidade. Diz D.W. Lucas, desta vez referindo-se a *Édipo em Colono*, de Sófocles:

But although innocent, Oedipus never claims to be uncontaminated by his actions. When he is on the point of embracing Theseus in gratitude at the restoration of his daughters, he checks himself, as he remembers that his touch is unclean. Here we have a striking contrast with the more rationalistic Euripides, who, in his *Heracles*, probably a good many years earlier, had gone out of his way to rebut the notion that the innocent in purpose can be carriers of this sort of infection.¹⁶⁵

Para alguns, parece bastante significativo o fato de ter Eurípides rejeitado essa idéia de poluição física. Observemos como D. W. Lucas interpreta uma instância dessa rejeição

¹⁶⁴ LUCAS, D.W. 1952: 64-65

¹⁶⁵ *Id., ibid., p.144.*

euripídiana em relação à poluição física originada do erro trágico. O comentário focaliza a reação de Teseu em *Héracles*:

No impurity, no contamination, is so terrible as that caused by the shedding of the blood of kindred, and Heracles was very properly sitting with veiled head lest he should defile the pure rays of the sun by contact with his guilty infection. (...) But no sooner did Theseus learn the situation from the Chorus than he rashly placed his hands on the infected shoulders of his friend and stripped from his head the garment with which it had been covered. The divine, he argued, cannot be contaminated by anything human.¹⁶⁶

Na verdade, muitas das peças de Eurípides revelam um investimento acentuado em racionalizações explícitas, apropriando-se o poeta de concepções surgidas a partir das transformações no pensamento político e religioso que ocorreram na sociedade grega naquele século V a.C.. Flagrantes como esse na obra de Eurípides acabaram por alimentar uma forte tendência à demarcação entre suas tragédias, consideradas “racionalistas”, e as tragédias de Ésquilo e de Sófocles, “dionisiacas”, como propôs Nietzsche. Retornaremos a essa questão adiante. No momento, vejamos ainda duas outras noções recorrentes na estruturação das tragédias gregas do século Va. C., não mencionadas por Aristóteles na *Poética*: as noções gregas de *até* e *hybris*.

A *até* poderia ser descrita como uma força sobre-humana que compele as pessoas a agir erroneamente. Não raro, nas tragédias, *até* e *hamartia* aparecem associados: o herói, “enceguecido” por uma interferência divina, comete um erro e assim provoca a sua própria ruína e a de outras pessoas. Em sua relação com a *hamartia*, a *até* parece apavorante, nas palavras de Vernant & Vidal-Naquet (1977):

Essa loucura do erro, ou, para dar-lhe seus nomes gregos, essa *até*, essa *Erinys* assedia o indivíduo a partir de seu interior; penetra-o como uma força religiosa maléfica. Mas, mesmo identificando-se de certo modo com ele, ela é ao mesmo tempo exterior a ele e o ultrapassa. Contagiosa, a poluição do crime, indo além dos indivíduos, prende-se à sua linhagem, ao círculo de seus parentes; pode atingir todo um território. Uma mesma potência de desgraça, no criminoso e fora dele, encarna o crime, seus mais longínquos princípios, suas últimas conseqüências, o castigo que ressurge ao longo de gerações sucessivas. (...) O erro, sentido como um ataque à ordem religiosa, esconde em

¹⁶⁶ *Id., ibid., p.198.*

si uma força nefasta que vai bem além do agente humano. O próprio indivíduo que o comete (ou melhor, que é a sua vítima) é tomado pela força sinistra que ele desencadeou (ou que se exerce através dele). Em lugar de emanar do agente como sua fonte, a ação o envolve e o arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele tanto que se estende, no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa.¹⁶⁷

Visto sob esse prisma, a *até* parece ser um elemento apassivador do erro trágico – um atenuante da *hamartia*, por assim dizer. Isso seria verdade, não fosse a intervenção de um traço caracterizador dos grandes heróis: a *hybris*. Essa marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate. Deve-se ressaltar que, ao tentarmos, através da correlação *até* / *hybris*, associar a mão do destino ou dos deuses (*até*) a um traço da caracterização do herói (*hybris*) estamos tentando ver nesse entrelaçamento uma espécie de livre-arbítrio, mesmo sabendo que alguns estudiosos rejeitam a aplicação das categorias de sujeito, vontade consciente e responsabilidade do indivíduo aos personagens gregos. Voltaremos também a essa questão com o vagar necessário na seção seguinte. No momento, consideremos apenas a maneira como *até* e *hybris* estão relacionados.

Observe-se, por exemplo, o caso do Édipo de Sófocles. Segundo Vernant & Vidal-Naquet, é “a *hybris*, própria do tirano – para chamá-lo com o coro – que causa a perda de Édipo e constitui uma das molas da tragédia”.¹⁶⁸ Ou seja, há um traço em seu caráter que o faz propender para a ação que facilita a *hamartia*, embora não se possa perder de vista que o próprio Édipo havia vindo ao mundo apesar de uma recomendação contrária dos deuses a Laio, o que significa que a *até* já pesava como uma pedra sobre sua cabeça. De acordo com Lesky, a *hybris* seria uma forma de rejeitar o acaso sem sentido, a passar através de gerações, arrastando para a perdição seres inocentes.¹⁶⁹ Ou seja, a *hybris* representaria a contribuição humana para a interferência da fatalidade. Com a *hybris* e a *hamartia*, a interferência dos deuses parece, senão menos terrível, certamente mais racional e, portanto, mais aceitável.

Elemento fundamental na tragédia de Ésquilo, a *até* praticamente desapareceu das tragédias de Eurípides. Para alguns, na visão “racionalista” de Eurípides, aceitar que os erros

¹⁶⁷ VERNANT & VIDAL NAQUET, 1977: 44.

¹⁶⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 77

¹⁶⁹ Cf. LESKY, *op.cit.*: 88

de um antepassado possam contaminar as gerações seguintes, fazendo desencadear repetidas catástrofes em seus descendentes, como por exemplo, na *Orestéia* de Ésquilo, parece algo inconcebível. Essas considerações sobre a rejeição de Eurípedes em relação a elementos bem definidos de intervenção fatalística serão retomadas na última seção deste capítulo. Esperamos então poder demonstrar que do ponto de vista da construção formal, as tragédias de Ésquilo e as de Sófocles são tão “racionalistas” quanto as de Eurípedes, já que todos se esforçam por apreender o trágico em uma construção ordenada, baseada em relações de causalidade que convergem para explicar o trágico. É certo que se identifica um investimento significativamente mais agressivo em racionalizações explícitas nas peças eurípideanas, mas essa característica deve ser vista antes como uma variação de grau que como traço distintivo.

Deve-se ressaltar que, nas tragédias em que a *hamartia* aparece associada à *até* e/ou à *hybris*, as relações entre esses conceitos nem sempre são previsíveis. Algumas vezes, por exemplo, é a *hybris* do herói que desencadeia a *até*, sobre ele e sobre os seus descendentes, criando oportunidades para a *hamartia* que, por sua vez, reforçaria a *até* com relação às gerações vindouras; outras vezes, a *até* já pesa sobre o herói, e a *hybris* parece ser apenas uma forma de justificar a responsabilidade do herói sobre sua *hamartia*.

Alguém poderia perguntar: por que elementos tão importantes na trama das fábulas nas tragédias gregas, inclusive naquelas referendadas pela *Poética*, não são mencionados por Aristóteles? Se é possível conjecturar sobre essa questão, a explicação mais plausível seria talvez a de Else: “Greek poetry was a representation of men *and* gods. One half of this world has disappeared from Aristotle’s field of view...”¹⁷⁰

De qualquer forma, embora não tenha se referido na *Poética* a elementos tão importantes na estruturação da ação, ao considerar que os heróis trágicos devem ser nobres, representantes ilustres de insígnies famílias, gozando de grande “reputação e fortuna” e recomendando, de acordo com o Capítulo XV, que os personagens devem ser adequados ao seu tipo (sexo, idade, *status* social), verossímeis, convincentes em relação à condição humana que representam, Aristóteles acaba por acenar tanto para a propensão do herói ao erro, quanto para a intervenção do destino em sua vida, já que, como observa explicitamente na *Retórica*:

¹⁷⁰ *Apud*. BREMER, *op. cit.*: 112.

A nobreza desenvolve a ambição naquele que a possui; (...) a nobreza é uma espécie de dignidade transmitida pelos antepassados. Leva-nos a desprezar, em consequência do mérito de nossos maiores, até mesmo nossos pares que valem tanto como esses maiores, porque méritos desta ordem, quanto mais remotos, parecem mais honrosos que os que nos estão próximos e prestam-se mais para deles nos gabarmos. Ora, a nobreza consiste na virtude da estirpe e uma pessoa é de boa estirpe quando não perde suas qualidades naturais. (...) Verifica-se com o curso das gerações o que, mais ou menos, se passa com os produtos da terra; por vezes, quando a raça é boa, os descendentes mostram-se durante algum tempo homens notáveis, depois vem o retrocesso. As famílias bem dotadas dão, por degenerescência, caracteres extravagantes (...); as que mostravam caráter firme desembocam na loucura e na inércia preguiçosa.¹⁷¹

Como além de nobre, o “herói” também é rico, os ricos, diz Aristóteles, são insolentes e orgulhosos, por se considerarem “senhores de todos os bens”.¹⁷² Acham-se também dignos de exercer o comando, já que julgam possuir tudo o que possa justificar o poder. Conclui Aristóteles, acerca do caráter dos ricos: “o caráter do rico é o de um insensato feliz”.¹⁷³ Aos ricos compara Aristóteles os poderosos. Diz que estes possuem certas características idênticas às daqueles, outras, porém, melhores. Sendo mais ambiciosos e corajosos que os ricos, os poderosos são, entretanto, mais vigilantes, pois precisam salvaguardar o seu poder. Sua elevada situação os põe mais em destaque, assumindo, assim, mais dignidade, oriunda de uma certa moderação na maneira de proceder. Entretanto, quando cometem injustiças, diz Aristóteles, os poderosos não cometem “falta de pouca monta, mas de importância considerável”.¹⁷⁴

Seria o caso de se perguntar: sendo o herói trágico, um caráter nobre, rico e poderoso, não seriam esses traços, já à partida, engendrados de erro? Como não incorrer em erro, quando se encarna, a um só tempo, tantas potencialidades de orgulho e ambição? As recomendações de Aristóteles na *Poética* com respeito à caracterização dos agentes trágicos asseguram que um “herói”, em sendo ele adequado ao tipo, convincente e coerente, apresentará “naturalmente” (de acordo com as considerações acima extraídas da *Retórica*) uma

¹⁷¹ ARISTÓTELES, *Arte Retórica*, p. 135. Como dito anteriormente, estamos citando a tradução de Antonio Pinto de Carvalho.

¹⁷² *Id.*, *ibid.*, p. 136

¹⁷³ *Id.*, *ibid.*, p. 136

¹⁷⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 138

disposição para ações errôneas. Claro que sendo a *hamartia* um erro involuntário, poder-se-á falar em responsabilidade, mas não exatamente em culpa – é aí que entra em cena o componente trágico, justamente o excesso entre intenção e ação, excesso que a *hybris* não permitiu entrever e que traz consigo a compassiva e atemorizante idéia de sofrimento imerecido.

3.2. Ação e caráter: a construção do trágico nas tragédias gregas

A polêmica instaurada por Jones em torno da noção de “herói trágico” na *Poética* não é um projeto isolado de reavaliação de parâmetros para a compreensão do tratado de Aristóteles, mas um reflexo direto de um debate mais amplo sobre a concepção de “sujeito” na antiguidade clássica. Identificada como marca por excelência da modernidade, a noção de “sujeito” encarnou com expressividade excessiva na literatura e em sua teorização nos tempos modernos, tendo contaminado a maior parte das proposições que sobre o drama formularam pensadores os mais renomados ao longo de quase cinco séculos. Ao final do século XIX, com as denúncias quanto ao arrefecimento do poder do sujeito e de sua volição consciente, as polêmicas sobre a questão da subjetividade humana alcançaram pontos máximos de inquietação, acabando por despertar o interesse de alguns estudiosos das tragédias gregas, que se debatem entre proposições teóricas e evidências textuais para demarcar com clareza os limites entre uma “subjetividade” – impossível, insuspeitada ou apenas esboçada – dos homens do passado e uma subjetividade – racionalizada, lúcida e ciente de si – dos homens modernos. Como a discussão sobre esse tema tem implicações profundas para a teoria da tragédia, consideremos pontualmente as posições de alguns autores representativos dessa tradição que analisa a subjetividade no legado grego.

Em 1953, na obra *The discovery of the mind*, Bruno Snell reconhece nas tragédias gregas o processo inicial do que estamos chamando de “noção de sujeito” na representação ficcional. Para Snell, “*there is in Homer no genuine reflexion, no dialogue of the soul with itself*”.¹⁷⁵ Relacionando essa falta de internalização a uma idéia física de sujeito, diz o autor que em Homero não há qualquer palavra para expressar “corpo”, apenas palavras que denotam partes do corpo ou cadáver, corpos sem vida. É como se a ausência de uma palavra para denotar corpo referendasse em termos físicos uma falta de consciência com a totalidade individualizante do ser. No período que se estende entre os poemas homéricos e o século Va.C., teria havido uma modificação na representação das noções de individualidade e de personalidade, o que motiva Snell a afirmar que na tragédia esquiliana “*personal decision is a*

¹⁷⁵ SNELL, 1982: 19.

central theme”,¹⁷⁶ sendo que em Eurípedes, “*knowledge of man and knowledge of the self become the chief tasks of reflection*”.¹⁷⁷ O estudo de Snell teve forte repercussão, ecoando em vários outros escritos.

Outro trabalho igualmente significativo para a questão que estamos examinando foi elaborado por E.R.Dodds, *The Greeks and the irrational* (1951), também demarcando a tragédia grega da epopéia, reflexo de uma mudança do que o autor considera uma “cultura da vergonha” (“*shame culture*”), patenteada nos poemas homéricos, para uma “cultura da culpa” (“*guilt culture*”), referendada pelos textos trágicos. A ênfase na decisão e na dúvida, característica de muitas das ações representadas nas tragédias, refletiria um processo cultural geral de internalização, sinalizando uma forte mudança de atitude em relação ao valor e ao *status* do “sujeito” naquela sociedade. Ao invés das constantes marcas que caracterizam o ideal de “honra” e “fama” do herói homérico, a tragédia teria iniciado uma avaliação das qualidades internas do ser, aí incluídas as noções de “culpa” e “pureza da mente”, legitimando essa tendência à reflexão mais interiorizada a mudança acima referida, de uma “cultura da vergonha” para uma “cultura da culpa”.

As duas teorias que acabamos de mencionar foram objeto de severas críticas, sobretudo pelo caráter das oposições que sugerem ao enquadrarem a questão do sujeito como reflexo de um desenvolvimento claro, consistente, evolucionista, se preferirmos, do pensamento e do comportamento dos gregos. Os debates que se seguiram às publicações dessas obras não apenas demonstraram que há elementos da “cultura da culpa” em Homero, com reflexões significativas sobre a dimensão interior do ser, mas também foi evidenciada uma forte continuidade com respeito à imagem pública, externa, do “sujeito”, de suas preocupações com a honra e com a fama, tanto nos escritos como na vida social dos gregos, o que pôs seriamente em questão tanto a noção de “cultura da vergonha” como a de “cultura da culpa”.

Outra vertente que ilustra os meandros das discussões sobre a noção de sujeito no contexto grego pode ser exemplificada a partir dos escritos de Vernant (1981), que considera o sujeito da tragédia como um homem encerrado num conflito entre o pensamento legal e político por um lado e a tradição mítica e heróica por outro. Para Vernant, o teatro trágico

¹⁷⁶ *Id., ibid., p.105.*

¹⁷⁷ *Id., ibid., p. 111*

mostraria o homem vivenciando esse debate, forçado a fazer uma escolha decisiva, a orientar suas decisões e ações em um universo de valores ambíguos, no qual nada é estável ou equívoco para sempre. Em outra obra, Vernant, juntamente com Vidal-Naquet, afirma que o momento trágico não reflete essa divisão apenas no seio da experiência social, esse conflito afetaria também a própria noção de homem. Para esses autores,

Na perspectiva trágica, (...) agir tem um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar-se num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre os quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda.¹⁷⁸

Considerando o conflito entre a “consciência” e as forças sobre-humanas e apelando para outras concepções filosóficas, históricas e lingüísticas, concluem Vernant e Vidal-Naquet serem inaplicáveis aos personagens das tragédias gregas os conceitos de “vontade consciente” e “livre arbitrio” como categorias específicas. Para esses autores, a vontade dos gregos, “se é que se pode utilizar esse termo”, era apenas uma “meia-vontade”, uma “vontade presa aos deuses”. Se é válido falar em “vontade” com relação ao contexto grego, essa validade deve-se restringir, dizem, à idéia de não passividade, ou seja, embora muitas vezes limitados em suas escolhas, os heróis não se mostram passivos, a dependência em relação aos deuses não significa a inibição de suas energias nem de suas decisões. Esses “esboços de vontade” seriam, para os dois autores, traços muito gerais para autorizar a caracterização da vontade como categoria específica, psicologicamente determinada, ligada à pessoa.¹⁷⁹

Afastando-nos da orientação antropológica dos estudos de Vernant e Vidal-Naquet, é possível avaliar como foram construídas, numa perspectiva mais estritamente literária, duas concepções ortodoxas radicalmente opostas em relação à “noção de sujeito”. Por um lado, observa-se em vários estudos uma influência pós-romântica que permitiu por muito tempo abordagens aos personagens da tragédia grega semelhantes às que tentava Bradley em relação aos personagens shakespearianos, isto é, a partir do traçado de um perfil psicológico dos agentes trágicos. Os estudos baseados nessa abstração da dimensão psicológica dos

¹⁷⁸ VERNANT & VIDAL NAQUET, 1977: 28.

¹⁷⁹ *Id., ibid.*, p. 39

personagens chegam muitas vezes a ser surpreendentes, como por exemplo, os ensaios incluídos em duas das mais renomadas edições modernas da *Orestéia*, a saber, a de Fraenkel e a de Denniston-Page, onde cada um percebe no caráter de Agamenão motivos totalmente opostos para o fato de ter o herói concordado com Clitemnestra a caminhar por sobre os tapetes vermelhos que lhe estende a esposa e que o conduzem à morte. Para Fraenkel, Agamenão acatou o pedido da esposa por ser um *gentleman* por excelência, incapaz de recusar pedido tão honroso; para Denniston-Page, Agamenão pisou sobre os valiosos tapetes por ser arrogante, vaidoso, sentindo-se satisfeito ao cometer tal excesso.

Em franca oposição a essa tradição psicologizante que chamamos de pós-romântica, John Jones inaugura outra vertente perigosamente ortodoxa ao desenvolver o estudo já comentado em seção anterior. Para Jones, a focalização da ação em primeiro plano e a impossibilidade de considerar o caráter como categoria específica seriam legitimadas tanto pelas formulações de Aristóteles na *Poética* quanto pelas máscaras utilizadas nas encenações. Para Jones, a máscara é uma espécie de evidência teatral de seu argumento intelectual, já que, como entende o autor, a máscara resiste a uma abordagem voltada para a interiorização do personagem, “*being exhausted in its features*”.¹⁸⁰ Já argumentamos em nosso ensaio acerca da recepção teatral que, independentemente da rigidez ou da superficialidade material das máscaras, a dimensão humana dos personagens será sempre “recuperada” ou “construída” pelo espectador. O interessante é que Jones, apesar de acolher elementos teatrais para justificar suas proposições, esquece exatamente aquilo que Aristóteles considera como o elemento mais importante na dramatização do trágico, motivo último do tragediógrafo, o efeito emocional, só conseguido mediante a manipulação enfática de elementos psicológicos, dentre eles, a empatia, que não prescinde de investimentos cuidadosos no tocante à caracterização.

A leitura que Jones faz da *Orestéia* fundamenta a ação da trilogia no tema da destruição do “*oikos*”. Embora ofereça considerações críticas valiosas a respeito da obra, seu esforço para adequar sua concepção teórica ao universo conflitante da tragédia de Ésquilo o impede de ver, por exemplo, que sua análise temática voltada para a ação, ao invés de permiti-lo livrar-se do caráter de Clitemnestra, subverte ou sufoca os traços de empatia na caracterização da personagem, fazendo dela, embora sem investir em análises “psicológicas”,

¹⁸⁰ JONES. 1962: 45.

um personagem detestável pela forma como planeja e pratica suas ações em cena. A tentativa de dismantelamento de uma dimensão psicológica dos personagens realça a ação a um preço excessivamente alto, esvaziando o caráter dos agentes trágicos. Jones esquece, entre outras coisas, que Clitemnestra tem um motivo grave para o crime que comete: a vingança em relação à morte da filha, Ifigênia, sacrificada por Agamenão. Em sua empreitada para derrubar os heróis do universo trágico, Jones nem sequer percebe que Clitemnestra apresenta traços em sua caracterização que fazem dela uma representante à altura do mundo heróico e que certamente permitia-lhe angariar empatia em relação aos espectadores. A ação da *Orestéia* não parece bem compreendida sem que se dê ouvidos à voz de Clitemnestra. Esses nos parecem “esquecimentos” graves por parte de Jones, para citarmos apenas algumas das dificuldades com as quais nos deparamos ao acompanharmos sua trajetória no sentido da negação de dimensões interiorizadas da “noção de sujeito” no universo trágico.

Outra vertente que contribui para ilustrar os excessos teóricos nos debates sobre o sujeito nas tragédias gregas pode ser exemplificada a partir dos estudos de Tycho Wilamowitz. Sem nos aprofundarmos em suas considerações, realçaremos apenas a ênfase excessiva do autor em relação à estratégia dramática que denunciemos estar ausente nas leituras de Jones: a preocupação do tragediógrafo com o “efeito” dramático. Wilamowitz entende, por exemplo, que Sófocles, longe de ter qualquer interesse na construção consistente de um personagem dramático, trabalhava apenas no sentido de manipular o público, produzindo uma variação ousada de comportamento de forma que cada cena pudesse atingir um efeito dramático máximo. Nessa perspectiva, é como se qualquer leitura crítica que tentasse harmonizar o caráter dos personagens estivesse à partida fadada ao insucesso.

Não se trata aqui de enfrentar essa batalha com uma hipótese que se pretenda conclusiva acerca do tema que estamos discutindo. Pelo contrário, a multiplicidade de pontos de vista adotada pelos autores citados demonstra o quanto é complexo o cerceamento do sujeito na ficção, sobretudo na ficção de um passado em relação ao qual as informações nos chegam como peças de um gigantesco quebra-cabeças, amostras preciosas que um arqueólogo cioso de sua tarefa não se precipitaria em dar por evidências conclusivas. Talvez por isso mesmo nossas considerações resistam a uma visão simplificadora dessa “noção de sujeito”, impelindo-nos a tentar um nuançamento de vários critérios adotados como parâmetros para os estudos acima referenciados.

Em primeiro lugar, parece sensato mantermo-nos em alerta para não confundirmos, por um lado, a representação enfática de certos traços do comportamento humano enquanto “categoria específica” ou “manifesto” de concepção estética, por outro, a manifestação mais ou menos espontânea desses mesmos traços de comportamento em representações que esteticamente não os enquadrem como categorias especificamente significativas. Entendemos que, apesar de ser a representação artisticamente consciente de conceitos tais como “subjetividade”, “vontade consciente” e “livre-arbítrio” um fenômeno representativo da arte da modernidade, a volição é traço constitutivo dos homens de todos os tempos, manifestando-se e, portanto, oferecendo-se como objeto de análise nas mais diversas representações do agir humano, independentemente da consciência teórica que tenha motivado essa manifestação ou das forças (divinas, sociais, artisticamente convencionais) que com mais ou menos intensidade limitem essa vontade ou a sua expressão.

Conhecedor das convenções artísticas do seu tempo, Aristóteles define a ação, e não o caráter, como elemento primordial da tragédia. Isso significa apenas que a ação é, nessa arte, o que mais importa, tudo o mais estando a serviço desse agir. Contudo, o próprio Aristóteles reconhece que é o caráter que determina as ações. E mais, define o caráter como a expressão consciente de decisões, de escolhas morais, portanto, talvez nem seja assim tão irracional considerar a concepção aristotélica acerca do “caráter” como referência a uma categoria específica, como motivo propulsor das ações, chame-se como quiser esse motivo que impulsiona os atos humanos, decisão, vontade, desejo, o que seja. Não se pode esquecer que quando o caráter se dá a ver com mais nitidez, Aristóteles mesmo cuida em classificar o poema como uma “tragédia de caracteres”, como o faz, por exemplo, em relação à *Odisséia*.

Isso quer dizer que acreditamos na “inteligibilidade” subjetiva e não apenas em interpretações “tipificadas” dos personagens das tragédias gregas. Isso não significa um acolhimento a abordagens críticas psicologizantes, tais como algumas extravagâncias inspiradas em Bradley, mas sim o reconhecimento de que a falta de discussão explícita acerca da motivação do personagem em relação às suas ações não significa necessariamente falta de interesse na vida interior dos homens. Do ponto de vista psicológico, é possível “acreditar” nas pessoas que povoam o universo trágico dos gregos, embora não se deva perder de vista a dimensão ficcional de sua construção, o que nos remete inapelavelmente às relações entre o caráter e os outros elementos dramáticos envolvidos na tessitura da ação.

Na verdade, parece mesmo muito estranho pensar ser possível a uma tradição que se espelha na *Odisséia* e na *Iliada* ignorar o papel de forças propulsoras do agir humano, sejam ou não essas forças chamadas de “vontade consciente” e “livre-arbitrio”. Ora, perguntaríamos a Vernant e Vidal-Naquet, como é que a vontade dos personagens gregos é uma “meia-vontade”, uma “vontade presa aos deuses”, se os seus modelos heróicos primordiais, Ulisses e Aquiles, revelam-se heróis justamente por praticarem ações que os opõem aos deuses, o primeiro a Netuno, o segundo ao próprio Zeus, que ordenara a Guerra de Tróia em favor da qual Aquiles se nega a continuar a lutar? Por sua vez, John Jones poderia ter considerado que a ênfase aristotélica na ação significa apenas que não se constrói uma tragédia, pelo menos não uma tragédia grega, com divagações, discursos, ponderações morais, sem que estas cheguem a convergir para uma ação efetiva. Aos que pensarem em Hamlet como um modelo radical de tragédia de caracteres, pela ênfase no “ser ou não ser”, considerando a priorização do caráter em relação à ação na peça, deve-se lembrar que para além da exposição excessiva da dimensão interior do personagem, o retardamento da ação trágica nessa tragédia é apenas uma estratégia dramática, um artifício que permite ao poeta construir uma trajetória complexa em direção ao desfecho trágico, trajetória que, aliás, não prescinde dos elementos dramáticos pensados por Aristóteles em relação à ação, entre eles, *hamartia*, *anagnoris* e *peripeteia*. Apesar do investimento psicológico no perfil do protagonista, a ação também é a “alma” da grande tragédia shakespeariana. Se os discursos de Hamlet tivessem se esgotado em palavras, não haveria tragédia.

O jogo de elementos que são chamados a interagir nessa relação entre a caracterização dos agentes e a configuração de suas ações pode ser melhor avaliado através de uma abordagem crítica às próprias tragédias. Elegemos flagrantes para ilustrar essa relação entre ação e caráter na *Medéia* de Eurípedes e na *Antígona* de Sófocles. Começamos pela *Medéia*, de Eurípedes, já que a caracterização do personagem que intitula a peça tem sido um forte e incômodo contra-argumento aos estudos que tentam demonstrar serem inaplicáveis aos personagens das tragédias gregas a noção de sujeito e seus desdobramentos – “vontade consciente”, “livre arbitrio” e “responsabilidade”, apropriados apenas, diz-se, para definir o homem que nasce com o universo secularizado da modernidade.

Medéia é uma personagem de origem bárbara, feiticeira poderosa, descendente direta do próprio Sol. Essa origem estrangeira ajuda a moldar a personagem de forma a tornar verossímil o seu comportamento excessivo, contrário não apenas às “leis” gregas do comedimento, mas também à configuração social do papel das mulheres na sociedade ateniense, elementos significativos no *background* interpretativo do público. Aliás, várias outras heroínas das tragédias gregas são estrangeiras, bárbaras ou pelo menos não-atenienses, entre elas, Djanira, Fedra, Cassandra, Hécuba, Helena, Clitemnestra. Isso lhes garante, à partida, um potencial de caracterização transgressora.

Assim é que as ações de Medéia dão a ver uma caráter voluntarioso, excessivo, capaz de levar a cabo as terríveis ações que concebe. Já nos referimos ao fato de ser o descomedimento traço fundamental na caracterização dos personagens trágicos, que, de uma forma ou de outra, precisarão ser desmedidos por imposição da construção formal da tragédia, pelo menos desmedidos o suficiente para “agir” e assim transgredir os limites que os separam do trágico. Mas se o descomedimento é ditado pela própria estrutura da tragédia, o caráter dos personagens trágicos está sujeito a outras imposições contrárias, ditadas pela mesma estrutura trágica: trata-se da necessidade imperiosa de provocar o *pathos*, o “efeito trágico”, dificilmente conseguido através de um personagem que fosse apenas força, poder, determinação. Na verdade, traços de fraqueza, de vitimização, conduzem mais facilmente ao trágico. Vimos como Homero se vale de referências a velhos, mulheres e órfãos para despertar compaixão em relação às mortes de seus guerreiros. Neste sentido, a origem bárbara de Medéia, ao tempo em que a inscreve “naturalmente” na categoria dos personagens excessivos, desmedidos, também favorece sua vitimização: foi por amor a Jasão que ela deixou sua terra natal, seu pai, fugindo com o amado para uma terra “civilizada”, onde será, anos mais tarde, abandonada. Preterida por uma rival aparentemente imbatível – Creuza, é filha do rei Creonte e Jasão reconhece explicitamente as vantagens advindas dessa nova relação – as únicas armas das quais dispõe Medéia para enfrentar o conflito que se lhe apresenta são o seu poder como feiticeira e sua férrea “vontade” (impulso consciente para a ação, determinação, o que seja). Contudo, embora essa vontade precise ser forte o suficiente para conduzir o conflito a um ponto de dissensão máxima e, a partir da transgressão de limites deflagrar o trágico, essa mesma vontade não poderia obstacular o *pathos*. Contrabalançando a *hybris*, o comportamento

excessivo, há de haver elementos provocadores de compaixão, de maneira que o desfecho trágico pareça comovente. Tudo isso é evocado no prólogo, sendo esse discurso de abertura da peça enunciado pela ama de Medéia. Observe-se como cuida Eurípedes de fazer interagir traços de comportamento excessivo, determinado, voluntarioso mesmo, com uma situação de rejeição, de sofrimento, portanto, de fragilidade empática. Diz a ama em sua fala introdutória:

Ah! Se jamais os céus tivessem consentido
que Argó singrasse o mar profundamente azul
entre as Simplégades, num vôo em direção
à Cólquida (...)

Não teria Medéia, minha dona, então,
realizado essa viagem rumo a Iolco
com o coração ardentemente apaixonado
por Jasão (...)
Ela se esforçava ao máximo
por agradar os habitantes da cidade
que é seu refúgio e, tanto quanto era capaz,
por sempre concordar com Jáson, seu marido

.....
Mas agora a inimizade
a cerca por todos os lados e ela vê-se
ameaçada no que tem de mais precioso:
traidor dos filhos e de sua amante, sobe
Jáson em leito régio, desposando a filha
do rei Creonte, senhor do país. Medéia,
a infeliz, ferida pelo ultraje invoca
os juramentos, a entrelaçadas mãos
— penhor supremo. Faz dos deuses testemunhas
da recompensa que recebe do marido
e jaz sem alimento, abandonando o corpo
ao sofrimento, consumindo só, em pranto,
seus dias todos desde que sofreu a injúria
do esposo; nem levanta os olhos, pois a face
vive pendida para o chão (...)

.....
Os filhos lhe causam horror e já não sente
satisfação ao vê-los. Chego a rezear
que tome a infeliz qualquer resolução
insólita; seu coração é impetuoso;
ela não é capaz de suportar maus-tratos.
Conheço-a e temo que, dissimuladamente,

traspasse com punhal agudo o próprio fígado
 nos aposentos onde costuma dormir;
 ou que chegue ao extremo de matar o rei
 e o próprio esposo e, conseqüentemente, chame
 sobre si mesma uma desgraça ainda pior.
 Ela é terrível, na verdade, e não espere
 a palma da vitória quem atrai seu ódio.¹⁸¹

Esse discurso nos parece suficiente para demonstrar como é preparada a entrada de Medéia em cena. Mesmo antes de ter perpetrado qualquer ação diante dos espectadores, sua imagem já foi habilmente projetada de forma que a reconhecemos em parte como vítima, mas também como criatura terrível, capaz de vingar-se a qualquer custo. Se por ser um relato em terceira pessoa o prólogo não serve como evidência convincente do investimento do tragediógrafo em dimensões interiorizadas do “sujeito”, observe-se o momento crucial da ação na peça, a cena que antecipa o terrível crime de Medéia e que revela o conflito interior que experimenta a protagonista antes de consumir a ação trágica:

Quem não quiser presenciar o sacrifício,
 mova-se! As minhas mãos terão bastante força!
 Ai! Ai! Nunca, meu coração! Não faças isso!
 Deves deixá-los, infeliz! Poupa as crianças!
 Mesmo distantes serão a tua alegria.
 Não, pelos deuses da vingança nos infernos!
 Jamais dirão de mim que eu entreguei meus filhos
 à sanha de inimigos! Seja como for,
 perecerão! Ora: se a morte é inevitável,
 eu mesma, que lhes dei a vida, os matarei!¹⁸²

E continua adiante:

Faltam-me forças para contemplar meus filhos.
 Sucumbo à minha desventura. Sim, lamento
 o crime que vou praticar, porém maior

¹⁸¹ EURÍPEDES, *Medéia*, pp. 19-20.

¹⁸² *Id.*, *ibid.*, p. 61.

do que a minha vontade é o poder do ódio,
causa de enormes males para nós, mortais!¹⁸³

Já se disse que essa hesitação de Medéia é apenas retórica, que seu caráter, tal como foi concebido, estaria de antemão determinado a realizar sua vingança, que antes dessa ação fatídica, Medéia havia sido capaz de perpetrar outros crimes horrendos. Mesmo assim, seja aceitando essa vacilação de Medéia como prova de fragilidade na composição de seu personagem, seja considerando esses momentos vacilantes apenas como uma construção retórica, ambas as interpretações evidenciam os rastros deixados pelo tragediógrafo em sua luta para produzir compaixão. No primeiro caso, ficaria patente o real sofrimento do personagem ao fazer sua escolha, no segundo caso, seu discurso, ainda que considerado como representação de um enunciado vazio, “da boca pra fora”, não deixa de refletir a consciência dos gregos com relação à consciência humana. Se Medéia não sofre com o que está a tramar, os espectadores gregos sofrem por ela. Só a consciência dessa consciência poderia produzir a compaixão que busca o poeta.

Outros exemplos de caráter voluntarioso, consciente de suas decisões, são encontrados nas tragédias de Sófocles. Observe-se, como instância sugestiva da exteriorização consciente das “vontades” dos personagens, o diálogo entre Creonte e Antígona, na *Antígona*, quando o tirano interpela a sobrinha sobre suas ações:

Creonte: (...) Declara sem rodeios, sinteticamente,
Sabias que eu tinha proibido essa cerimônia?
Antígona: Sabia. Como poderia ignorá-lo? Falaste abertamente.
Creonte: Mesmo assim ousaste transgredir minhas leis?
Antígona: Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou,
nem a Justiça com trono entre os deuses dos mortos
as estabeleceu para os homens.
Nem eu supunha que tuas ordens
tivessem o poder de superar
as leis não-escritas, perenes, dos deuses,
visto que és mortal.
Pois elas não são de ontem nem de hoje, mas
são sempre vivas, nem se sabe quando surgiram.

¹⁸³ *Id., ibid., p. 62.*

.....
 Defrontar-me com a morte
 não me é tormento. Tormento seria,
 se deixasse insepulto
 o morto que procede do ventre
 de minha mãe. Tuas ameaças não me atormentam.
 Se te pareço louca,
 pode ser que seja louca aos olhos de um louco.

Creonte: Sabe, entretanto, que as vontades mais rijas
 são as que mais quebram. Verás o ferro
 mais inflexível, endurecido a fogo,
 rachar com frequência e romper.
 Com um pequeno pedaço de bronze sei que os potros
 mais xucros são domados. Não se mostre
 altaneiro quem é escravo de vontade alheia.
 Esta já se mostrou insolente
 ao transgredir as leis estabelecidas.
 Insolência renovada é orgulhar-se
 e rir, cometida a transgressão.
 Agora, entretanto, homem não serei eu,
 homem será ela,
 se permanecer impune tamanho atrevimento.
 Ainda que seja filha de minha irmã, ainda que
 me seja a mais próxima dos que rendem
 culto ao Zeus doméstico,
 nem esta nem a irmã dela escaparão
 da morte mais infame.¹⁸⁴

Embora a motivação de Antígona seja a observância às leis da tradição religiosa, não nos parece possível ver em sua “vontade”, uma “meia-vontade”, uma “vontade presa aos deuses”, como pretendem Vernant e Vidal-Naquet. Por um lado, sua irmã Ismene, que também participa da crença na mesma tradição religiosa, não encontra nessa tradição motivação suficiente para fazê-la desafiar às leis civis. Por outro lado, seguindo o raciocínio da “meia-vontade”, da “vontade presa aos deuses”, teríamos de reconhecer que a vontade de Creonte é uma “vontade presa aos homens”. Com isso deixamos a tragédia de Sófocles, considerando que tanto ele quanto Eurípedes já foram reconhecidos sob vários aspectos como tendo investido com ênfase na dimensão subjetiva da caracterização de seus personagens. Que

¹⁸⁴ SÓFOCLES, *Antígona*, pp. 35-39.

seus protagonistas possam ser considerados “sujeitos”, isso depende do grau de investimento nessa dimensão subjetiva que esteja sendo tomado como parâmetro de definição do conceito. Para Auerbach, por exemplo, o contraste estabelecido por um determinado crítico entre a tragédia elizabetana e a tragédia grega com base na representação do “sujeito” e de sua liberdade de ação estaria sendo tratado “de maneira demasiado absoluta” e precisaria ser nuançado. Dizia o crítico citado por Auerbach:

And here we come on the great difference between the Greek and the Elizabethan drama: the tragedy in the Greek plays is an arranged one in which the characters have no decisive part. Theirs but to do and die. But the tragedy in the Elizabethan plays comes straight from the heart of the people themselves. Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique essence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does.¹⁸⁵

A reação de Auerbach:

Nesta forma, o contraste está sendo considerado de maneira demasiado absoluta. Não se poderá deixar de conceder, por exemplo, à Medéia de Eurípedes, uma *unique essence*, e até uma liberdade de ação, até mesmo instantes de hesitação e de luta contra a própria e horrenda paixão; pois até Sófocles, que vale como modelo clássico-antigo, mostra no começo de Antígone, na conversação entre as duas irmãs, um exemplo de duas pessoas que, colocadas diante de exatamente a mesma situação, sem nenhuma coerção do destino, se decidem, a partir unicamente das diversas particularidades dos seus caracteres, a agir de modos diferentes.¹⁸⁶

Na verdade, Auerbach resolverá essa questão, não através da “noção de sujeito”, mas sua habilidade o leva a solucionar o problema através da noção de destino, concluindo o autor que o ser da tragédia antiga parece mais limitado porque se resolve dentro da ação trágica no qual está inserido, enquanto no teatro elizabetano o ser trágico transcenderia a trama na qual se inscreve. É pena não nos sentirmos convencidos com essa solução. Cremos ter explicitado no capítulo anterior como a ação trágica dos gregos se expande em uma rede de relações causais que transcendem significativamente a trama pessoal em direção a domínios institucionais e

¹⁸⁵ *Apud*, Auerbach, *op.cit.*: 283

¹⁸⁶ *Id.*, *ibid.*, pp. 283-284.

sociais. Seja como for, nossa preocupação com respeito à representação do “sujeito” tem por objetivo maior uma compreensão mais clara da relação entre ação e caráter, já que, independentemente de um investimento mais ou menos circunstanciado na subjetividade, a caracterização é elemento dramático fundamental à consecução do “efeito trágico”.

Para examinarmos com mais vagar esta relação entre ação, caracterização e efeito trágico e a fim de testarmos a rentabilidade crítica das considerações tecidas até o momento sobre a construção da ação trágica no contexto grego, aí incluídas, obviamente, as proposições aristotélicas, melhor, as nossas interpretações das proposições de Aristóteles, encerremos esta seção com uma leitura mais cautelosa de *Agamenão*, a primeira parte da *Orestéia* de Ésquilo. Nossa escolha dessa obra para uma observação mais detalhada deveu-se, sobretudo, à riqueza da construção textual e ao potencial da *Orestéia* para instigar questões sobre as polêmicas que acompanhamos. Também motivou a escolha dessa obra o fato de ser Ésquilo frequentemente demarcado de seus pares como representante de uma tradição mais antiga, portanto, acredita-se, menos racionalista, mais aproximada do mito e menos orientada para as questões relativas à “subjetividade” dos personagens.

A *Orestéia* é inspirada na maldição da casa de Atreu e o conhecimento prévio do mito é um requisito importante para a compreensão da ação que se desdobra ao longo das tragédias que compõem a trilogia: *Agamenão*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. A versão da lenda que inspirou Ésquilo pode ser assim resumida: Atreu e Tiestes, filhos de Pélops, desentenderam-se, por ter Tiestes seduzido a esposa de seu irmão. Tendo perdido para Atreu a disputa pelo trono de Argos, Tiestes é expulso do círculo familiar, retornando tempos depois como suplicante, juntamente com seus filhos. Atreu, fingindo ter se reconciliado com o irmão, convida Tiestes e as crianças para uma festa, durante a qual assassina os sobrinhos (exceto um, Egisto) e os serve como repasto ao pai que, desconhecedor da situação, banqueteia-se com as carnes dos próprios filhos. Ao tomar conhecimento da terrível situação, Tiestes foge com o filho que lhe restou, não sem antes amaldiçoar a casa de Atreu. Agamenão e Menelau, filhos de Atreu, herdaram o trono de Argos e casam-se, respectivamente, com Clitemnestra e Helena, filhas de Tíndaro, o Espartano. Clitemnestra dá a Agamenão três filhos: Ifigênia, Electra e Orestes. Menelau, fazendo as honras como anfitrião de Páris, também chamado de Alexandre, filho de Príamo, o rei de Tróia, é acintosamente desrespeitado pelo hóspede, que rapta sua esposa Helena. Para vingar a desonra, os irmãos Menelau e Agamenão, instigados pelo próprio

Zeus, organizam uma grande expedição para resgatar Helena e a honra dos argivos, motivos da Guerra contra Tróia. A intervenção de Artemis alimenta a máquina trágica: segundo Calchas, o profeta, as condições climáticas adversas que impedem a frota grega de deixar Áulis em direção à Tróia se devem à ira da deusa, que exige o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamenão, como condição para aplacar sua revolta e permitir a saída da expedição. A trilogia de Ésquilo inicia-se com o retorno de Agamenão da Guerra de Tróia, dez anos depois da saída da expedição, mas o conhecimento de todo esse passado é importante para a compreensão da peça e o poeta trata de oferecê-lo ao público, relatando cada um desses episódios trágicos, seja através das canções líricas do coro, seja inserindo-os nos discursos dos personagens.

Com muita frequência, *Agamenão* é analisada como uma tragédia doméstica, tendo como motivo central a destruição do *oikos*, uma palavra grega que desafia os tradutores por implicar a um tempo a noção física de casa, a idéia de lar, os membros da “família”, aí incluídos os vivos e os mortos e até os escravos que a servem, as terras e as propriedades que constituem o patrimônio familiar, mesmo as suas colheitas e os seus bens.¹⁸⁷ Não se deve esquecer, contudo, que por trás dessa tragédia doméstica erguem-se dois cenários poderosos, uma tragédia de guerra e uma tragédia política. Isso quer dizer que para além da concretização da maldição familiar que atinge toda a descendência de Pélops envolvendo deuses e homens, a primeira peça da trilogia de Ésquilo também explora tragicamente as desgraças e as conseqüências políticas da opção pela guerra. Em outras palavras, a tão aclamada devoção esquiliana ao mito é, na verdade, uma apropriação do domínio religioso para outros fins, a saber, para por em questão valores sociais e políticos, portanto, para racionalizar a vida como um todo, aí incluída a morte.

O argumento da peça é facilmente apreensível: ao retornar ao lar, Agamenão, acompanhado por Cassandra, escrava cativa de Tróia, é recebido por Clitemnestra, que insiste em honrar o marido, convencendo-o a caminhar por sobre ricos tapetes vermelhos que lhe estendem as servas. Os tapetes conduzem Agamenão para o interior do palácio onde Clitemnestra o assassina e também a Cassandra, que o havia seguido, depois de ter profetizado a morte de seu senhor e a sua própria desgraça.

¹⁸⁷ Cf. GODHILL, 1994: 69

Apesar da simplicidade do argumento, a maneira como Ésquilo o desenvolve dramaticamente acaba por constituir uma ação trágica extremamente complexa, que se oferece para análise em vários sentidos. A fim de não nos perdermos na intrincada rede de significações sugeridas pela trama, tomemos como eixo central da nossa abordagem a relação entre ação, caráter e efeito trágico, focalizando sobretudo as caracterizações de Clitemnestra e Agamenão. Embora seja uma atitude redutora, essa leitura simplificada serve ao nosso propósito essencialmente ilustrativo das discussões que enfrentamos.

A ação tem início quando a sentinela do palácio percebe à distância um sinal luminoso que indica o fim da guerra de Tróia e o retorno do rei. Mais adiante, Clitemnestra revelará como durante todo o período de ausência do marido ela cuidara em manter sentinelas em postos estratégicos, de maneira que, tão logo Tróia fosse ocupada pelos gregos, mensageiros utilizando tochas iniciariam um rápido processo de sinalização da vitória, cada um zelando para que a luz de sua tocha pudesse ser avistada ao longe pelo guardião do ponto estratégico que se lhe seguia em direção a Argos. Eis aí um primeiro exemplo do cuidado do tragediógrafo em preencher as lacunas que poderiam comprometer a verossimilhança: a explicação fornecida por Clitemnestra não apenas justifica a rapidez do processo sinalizador (a sentinela de plantão no palácio de Argos toma conhecimento da vitória dos gregos imediatamente depois da tomada de Tróia), mas ainda garante a plausibilidade desse processo, já que a rainha informa com exatidão cada uma das localidades em que foram colocadas as sentinelas. Além de servir como evidência para ilustrar o cuidado do tragediógrafo no sentido de observar a coerência das informações que veicula, o que nos parece mais significativo nesse processo comunicativo é a capacidade de Clitemnestra (e de Ésquilo) de manipular signos no sentido da produção do sentido que deseja estabelecer. Aliás, a apropriação da linguagem, a manipulação do discurso são elementos fundamentais na construção da ação trágica em *Agamenão*, o que reforça os motivos do nosso olhar desconfiado para a tragédia grega, nossas leituras mais atentas a questões racionalistas do que a questões míticas.

Já à primeira cena da tragédia, começam a ser oferecidas informações sobre o caráter voluntarioso, decidido de Clitemnestra. Observe-se como a ela se refere a sentinela:

I ask some gods the respite from the weariness
of this watchtime measured by years I lie awake

elbowed upon the Atreidae's roof dogwise to mark
 the grand processions of all the stars of night
 burdened with winter and again with heat for men,
 dynasties in their shining blazoned on the air,
 these stars, upon their wane and when the rest arise.
 I wait; to read the meaning in that beacon light,
 a blaze of fire to carry out of Troy the rumor
 and outcry of its capture; **to such end a lady's
 male strength of heart in its high confidence ordains**"

.....
 May my king come home, and I
 take up within this hand the hand I love. The rest
 I leave to silence; for an ox stands huge upon
 my tongue. The house itself, could it take voice, might speak
 aloud and plain.¹⁸⁸

Esse discurso de abertura do servo repercute em outros sentidos, por exemplo, insinuando o comportamento transgressor da rainha (que tem um amante), exprimindo o servo afeição pelo rei e saudosismo em relação à sua administração, assim esboçando traços potencialmente empáticos em relação à Agamenão, que precisa ser vitimizado para que seu assassinato seja comovente, sendo essa a condição mesma do “efeito trágico”, a empatia, como sugeriu Aristóteles.

Com relação à caracterização de Clitemnestra, a deixa da sentinela permite-nos tentar uma acareação entre linhas de força poderosas que interagem na construção dos personagens trágicos. Esperamos já ter evidenciado em momentos diversos desse estudo que, por um lado, para não contrariar as leis da verossimilhança, os agentes trágicos precisam apresentar traços tipificadores, efetivos o suficiente para garantir a sua inserção entre os outros da sua “tribo”; por outro lado, esses personagens trágicos haverão de cometer “erros trágicos”, ou seja, voluntaria ou involuntariamente, os agentes trágicos irão transgredir os limites definidos pelo contexto sócio-político ou religioso no qual estão inseridos. Isso significa que, apesar de pertencerem à sua “tribo”, seus traços tipificadores precisam ser minimamente capazes de sugerir a possibilidade de inserção de um viés transgressor. Quem considere a recomendação de Aristóteles na *Poética* com relação à propriedade, à adequação dos personagens ao tipo que

¹⁸⁸ ÉSQUILO, *Agamemnon*, pp. 41- 42, grifo nosso. Estamos usando nas citações a tradução de GRENE & LATTIMORE.

representam, não deve esquecer a preponderância da ação sobre o caráter, ou seja, agir é de tudo o que mais importa e para isso, senão todos os personagens da tragédia, certamente o agente trágico, aquele que há de cometer o erro trágico, praticando a ação que suscita o *pathos*, esse haverá de ser, antes de tudo, capaz de ação.

Mesmo que a *até*, a maldição ancestral, favoreça o erro, traços caracterizadores dos agentes trágicos acenam para esse viés transgressor em seu comportamento. Não foi por acaso que depois dos legados dos ensinamentos estoicos e cristãos cunhou-se o conceito de “*tragic flaw*”, uma “falha trágica” no caráter do herói que o impele para a queda. A questão é que a idéia de “falha trágica” sugere pecado, culpa, fraqueza humana, e não é disso que estamos tratando. No caso de Clitemnestra, assim como em relação a inúmeros heróis gregos, esse potencial para a ação trágica é, ao contrário, indicativo de força, não de fraqueza, embora do ponto de vista da moral cristã haja sempre espaço para se pensar em “falta”, “deslize”, “pecado”.

A manipulação dramática entre tipificação e potencial transgressor é mais facilmente observável em relação às personagens trágicas femininas. Parece claro que uma caracterização estereotipada do sexo feminino tornaria inverossímil, pelo menos no contexto social grego, onde a situação das mulheres era em geral de submissão passiva, ações como a que será praticada por Clitemnestra, que assassina o marido, apunhalando-o por três vezes, não como reação violenta provocada por um arroubo passionai, mas como desfecho de uma vingança cuidadosamente planejada e executada. Isso quer dizer que a alusão da sentinela ao coração da sua senhora como sendo um “coração de homem”, ressaltando ainda a excessiva determinação da rainha, é o primeiro passo de um processo de caracterização complexo, que, para ser verossímil, nem pode render-se à tipificação, nem dela deve escapar.

Isso explica porque, apesar de seu “coração de homem”, Clitemnestra não deixa de ser vista como representação suficientemente estereotipada do sexo feminino, como sugere, por exemplo, o seguinte comentário feito pelos membros do coro. Desdenhando de Clitemnestra, por ter esta anunciado a vitória dos gregos e o retorno de Agamenão antes de ter recebido provas mais evidentes dos fatos, dizem os anciãos:

It is like a woman indeed
 to take the rapture before the fact has shown for true.
 They believe too easily, are too quick to shift
 from ground to ground; and swift indeed
 the rumor voiced by a woman dies again.¹⁸⁹

Desafiando o estereótipo, Clitemnestra revela a dimensão racional, atenta, esclarecida de sua consciência num diálogo com o corifeu:

Chorus: What have you said? Your words escaped my unbelief.
 Clytaemestra: The Aechaens are in Troy. Is that not clear enough?
 Chorus: This slow delight steals over me to bring forth tears.
 Clytaemestra: Yes, for your eyes betray the loyal heart within.
 Chorus: Yet how can I be certain? Is there some evidence?
 Clytaemestra: There is, there must be; unless a god has lied to me.
 Chorus: Is it dream visions, easy to believe, you credit?
 Clytaemestra: **I accept nothing from a brain that is dull with sleep.**
 Chorus: The charm, then, of some rumor, that made rich your hope?
 Clytaemestra: **Am I some young girl, that you find my thoughts so silly?**¹⁹⁰

A continuidade do diálogo proporciona a Clitemnestra a oportunidade de produzir um discurso comovente sobre a tomada de Tróia. Diz a rainha:

The Achaeans have got Troy, upon this very day.
 I think the city echoes with a clash of cries.
 Pour vinegar and oil into the selfsame bowl,
 you could not say they mix in friendship, but fight on.
 Thus variant sound the voices of the conquerors
 and conquered, from the opposition of their fates.
 Trojans are stooping now to gather in their arms
 their dead, husbands and brothers; children lean to clasp
 the aged who begot them, crying upon the death
 of those most dear, from lips that never will be free.¹⁹¹

¹⁸⁹ *Id., ibid., p. 56*

¹⁹⁰ *Id., ibid., p. 52, grifo nosso.*

¹⁹¹ *Id., ibid., p. 52.*

Aliás, essa passagem tem outras implicações: por um lado, evidencia a capacidade de Clitemnestra de manipular a linguagem (ao produzir esse discurso, a rainha não havia ainda recebido qualquer informação detalhada a respeito da tomada de Tróia – como poderia ela criar imagens tão concretas?); por outro lado, essa manobra patenteia a habilidade do poeta, que, além de tirar proveito de todos os episódios potencialmente comoventes para fomentar o *pathos*, mantendo o tom grave da ação, ainda se vale do episódio para veicular idéias “terroristas” acerca da guerra. Não conseguimos deixar de perceber nas imagens forjadas por Clitemnestra reflexos do olhar de Ésquilo voltado para os vencidos em *Os Persas*, tragédia na qual dramatizara a guerra da qual ele próprio havia participado.

São várias as instâncias de aproveitamento dos episódios para instigação do *pathos*. Considere-se, por exemplo, que enquanto a sentinela se retira para o palácio a fim de anunciar a Clitemnestra o recebimento do sinal indicando o fim da guerra e a vitória dos gregos, o coro de anciãos resume no *párodos*, sua primeira canção lírica, a causa da guerra de Tróia, realçando como podem o sofrimento nas batalhas, uma intervenção que tanto informa quanto comove.

Além dos relatos de fatos e feitos humanos, passados e presentes, o coro também cuida em acenar para o destino, como no trecho seguinte, no qual o coro canta num tom que novamente nos parece crítico em relação à opção pela guerra, deixando em aberto as conseqüências de todo o ocorrido:

So drives Zeus the great guest god
the Atreidae against Alexander:
for one woman's promiscuous sake
the struggling masses, legs tired,
knees greeding in dust,
spears brooken in the onset.
Danaans and Trojans
they have it alike. It goes as it goes
now. The end will be destiny.¹⁹²

¹⁹² *Id., ibid., p.43*

Aqui vale a pena atentar para o papel do destino e dos deuses na ação trágica da *Orestéia*, senão no fazer poético de Ésquilo. Embora na tessitura dessa trilogia haja fios trágicos que se originam das ações humanas e outros que se desprendem das mãos das divindades, Ésquilo discute apenas as relações de causalidade que acusam os humanos. Vê-se, por exemplo, como se referem os anciãos a Helena, como “uma mulher promíscua”. Assim, embora cada ação reprovável na trama nos faça retroceder no tempo em busca de sua motivação, encaminhando-nos em direção a outra ação reprovável no passado, há um momento crucial em que esse encadeamento é suspenso, senão desviado: o momento em que os deuses precisariam sentar como réus no tribunal da tragédia. Considere-se, a esse respeito, que o poeta em nenhum momento cria oportunidade para que se questione o motivo pelo qual Artemis exige de Agamenon o sacrifício de Ifigênia, embora todo o tempo sejamos levados a ponderar sobre a culpabilidade do rei em relação ao episódio. Perguntamo-nos: porque a deusa é absolvida, ou melhor, por que ela nem sequer é julgada? A resposta que nos ocorre procede da hipótese que estamos construindo: se a tragédia é a racionalização do trágico, a lógica de sua racionalidade é tão limitada quanto a lógica da racionalidade humana. Nos mais complexos sistemas filosóficos da nossa tradição, há sempre um momento em que a racionalidade é suspensa, ancorada em um “centro” arbitrário, originário ou final, a um tempo instigador e desafiador dessa mesma racionalidade. Compreende-se, assim, como a tragédia consegue veicular imagens de afirmação de tragicidade, driblando o racionalismo do qual se utiliza: por um lado, a sua construção é difusa, estruturada em vários sentidos, as grandes tragédias jamais se rendem a uma decifração maniqueísta, simplificadora, o que mascara de maneira bastante efetiva a ordenação causal dos episódios, portanto, o seu projeto de racionalização do trágico; por outro lado, como em seu limite a racionalidade é auto-destrutiva, a racionalização do trágico acaba sempre por ser a afirmação do trágico. Ainda que Ésquilo se esforce para localizar os agentes trágicos em sua trama, em última instância, a morte de Ifigênia, como todas as mortes, permanece inescrutável, salvaguardando o trágico, que continuará a alimentar outras tantas tragédias através dos tempos.

Voltemos à questão da volição consciente nos personagens gregos. Consideramos as motivações de Medéia e de Antígona como exemplos do investimento, respectivamente de Eurípedes e de Sófocles, em doses elevadas desse poderoso ingrediente propulsor das ações humanas, exista ou não a palavra “vontade” no contexto grego. Vejamos como se define a

caracterização de Clitemnestra, personagem que não apenas age, mas planeja sua ação cuidadosamente, tramando cada um dos seus atos que preparam o crime. Iniciando a concretização de seu plano, Clitemnestra projeta uma imagem de esposa fiel, mostrando-se ansiosa pelo retorno do marido no discurso que dirige ao mensageiro enviado para anunciar a vinda do rei. Diz a rainha:

Why should you tell me then the whole long tale at large
when from my lord himself I shall hear all the story?
But now, how best to speed my preparation to
receive my honored lord come home again - what else
is light more sweet for woman to behold than this,
to spread the gates before her husband home from war
and saved by God's hand? - take this message to the king:
Come, and with speed, back to the city that longs for him,
and may he find a wife within his house as true
as on the day he left her, watchdog of the house
gentle to him alone, fierce to his enemies,
and such a woman in all her ways as this, who has
not broken the seal upon her in the length of days.
With no man else have I known delight, nor any shame
of evil speech, more than I know how to temper bronze.¹⁹³

Insistimos que o tratamento dramático da ação trágica em *Agamenão* resiste fortemente a abordagens críticas simplificadoras, a leituras maniqueístas. Apesar dos dados que se tem em relação ao rei, a saber, que ele chefou a expedição para Tróia, assim causando a desgraça de tantos homens – gregos e troianos, que ele sacrificou sua própria filha em prol dessa guerra, guerra cuja causa o coro mesmo já desmereceu ao referir-se à Helena como “mulher promíscua”, a despeito de tudo, a chegada de Agamenão, sua entrada em cena não autoriza a construção da imagem de um verdugo, embora considerá-lo um *gentleman* talvez seja uma extrapolação da crítica.

O Agamenão que Ésquilo apresenta aos gregos é alguém que honra a pátria e seus deuses: “*To Argos first, and to the gods within the land, I must give due greetings*”,¹⁹⁴ que atribui aos deuses a sua vitória “*they have worked with me to bring me home*”,¹⁹⁵ que

¹⁹³ ÉSQUILO, *Agamemnon*, pp. 60-61.

¹⁹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 67.

¹⁹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 67.

conheceu a inveja dos companheiros: “*In few men it is part of nature to respect a friend’s prosperity without begrudging him*”;¹⁹⁶ que reconhece o valor da amizade: “*One man of them all, Odysseus, he who sailed unwilling once yoked to me carried his harness, nor went slack. Dead though he be or living, I can say it still*”¹⁹⁷ e finalmente, alguém que se nega a receber a homenagem que lhe confere a esposa, recusando-se a caminhar por sobre os ricos tapetes estendidos à sua frente em sinal de honra, alegando ser indigno, por ser um mortal, de trilhar caminho tão esplendoroso.

Talvez seja valioso lembrar – e isso escapa às leituras que se alheiam à dimensão teatral (ou teatralizável) da peça – o aspecto visual da caracterização de Agamenão, um “herói” recém-chegado de uma guerra que durou dez anos, certamente ferido, senão maltrapilho, imagem que contribui para intensificar o *pathos*, sobretudo quando se considera que esse herói é não apenas um nobre, mas um rei. Essa condição importante para a verossimilhança representada pela dimensão cênica rasura o argumento das interpretações que forcem nessa passagem a intervenção da *hybris*.

O tear da tragédia, contudo, produz um bordado rico, complexamente entretecido. Assim como a figura de Agamenon deve sugerir traços empáticos, de maneira que sua morte possa ser comovente, assim também cuida Ésquilo em garantir à Clitemnestra direito à voz, afinal, se Agamenon é a vítima na primeira parte da trilogia, Clitemnestra será o objeto de compaixão na tragédia que se segue a esta, em *As Coéforas*, a segunda parte da *Orestéia*, na qual a personagem será assassinada pelo próprio filho. Assim, num discurso em que enuncia os sofrimentos dos quais foi vítima durante a ausência do marido, desabafa a rainha:

What I tell you now
 I learnt not from another; this is my own sad life
 all the long years this man was gone at Ilium.
 It is evil and a thing of terror when a wife
 sits in the house forlorn with no man by, and hears
 rumors that like a fever die to break again,
 and men come in with news of fear, and on their heels
 another messenger, with worse news to cry out aloud
 here in this house. Had Agamemnon taken all
 the wounds the tale whereof was carried home to me,

¹⁹⁶ *Id., ibid., p. 67*

¹⁹⁷ *Id., ibid., p. 67*

he had been cut full of gashes like a fishing net.
 If he had died each time that rumor told his death,
 he must have been some triple-bodied Geryon
 back from the dead with threefold cloak of earth upon
 his body, and killed once for every shape assumed.
 Because such tales broke out forever on my rest,
 many a time they cut me down and freed my throat
 from the noose overslung where I had caught it fast.¹⁹⁸

E conclui:

“For me: the running springs that were my tears have dried
 utterly up, nor left one drop within. I keep
 the pain upon my eyes where late at night I wept
 over the beacons long ago set for your sake,
 untended left forever. In the midst of dreams
 the whisper that a gnat’s thin wings could winnow broke
 my sleep apart. I thought I saw you suffer wounds
 more than the time that slept with me could ever hold” (*op.cit.*: 69-70)

Mesmo consciente da capacidade manipulativa da linguagem demonstrada por Clitemnestra, acreditamos que nesse momento não há razão para desconfiarmos da sinceridade de seu discurso, embora tal recurso possa ser visto apenas como outra das estratégias de Ésquilo, que se utiliza da retórica dos personagens para veicular críticas em relação aos problemas oriundos da guerra, nesse caso, a ausência dos homens de seus lares. Contudo, cremos que esse desabafo da rainha é necessário para garantir-lhe um mínimo de empatia, já que, como vimos, será ela a próxima vítima na sequência da trilogia. Se considerarmos que os papéis de “herói” na *Orestéia* são transferidos de um personagem a outro no momento em que assumem suas funções de agentes trágicos, nem Agamenão, nem Clitemnestra e nem Orestes podem aparentar malignidade gratuita, comportamento injustificavelmente vicioso. Daí a necessidade de justificar os “erros” desses “heróis” a partir de um encadeamento de crimes que se perde no passado longínquo, retrocedendo de geração em geração. O fato de alguns desses “erros” terem sido facilitados pelos deuses ajuda a atenuar a responsabilidade dos seus agentes. Como bem delineou Aristóteles no conceito de *hamartia*, a tragicidade se insinua

¹⁹⁸ *Id., ibid.*, p. 69

com mais efetividade quando os pratos da balança que aferem o “erro” não pendem sob a avaliação da justiça. É certo que Agamenão sacrificou sua própria filha, mas diante das circunstâncias, alega ter concebido sua decisão como o mal menor; Clitemnestra vingará esse crime, para ela injustificável, além de Ifigênia ser “filha do seu amor e da sua dor”, os crime de sangue não poderiam ficar impunes no contexto grego; Orestes valer-se-á desse último argumento, legítimo para os gregos, para vingar o pai, assassinando a própria mãe.

Voltemos ao plano de Clitemnestra para observarmos como a rainha (ou o poeta) articula cuidadosamente cada passo que antecede o assassinato. Por exemplo, embora tendo apresentado seus motivos para a opção pelo crime, Clitemnestra adia a revelação de um motivo maior — o sacrifício de Ifigênia. Claro está que o silêncio sobre o oferecimento sacrificial da filha é omissão consciente e lúcida, já que qualquer acusação que viesse a fazer ao marido, por um lado, favoreceria a defesa do rei, que tinha lá suas razões para justificar seu ato, o que rasuraria os motivos de Clitemnestra para a vingança; por outro lado, qualquer lembrança desagradável destruiria o *élan* favorável aos planos do assassinato. Deve-se considerar que Ifigênia havia sido sacrificada dez anos antes, portanto, embora sua morte sirva como motivo deflagrador do sentimento de revolta que alimentou Clitemnestra ao longo dos anos, no momento que antecede o assassinato de Agamenão, esse sentimento de revolta já estava contaminado por outro forte motivo para o crime, a paixão de Clitemnestra por seu amante Egisto. Seria interessante notar que esse segundo motivo, seja porque se apresenta como móvel mais próximo do crime em termos de temporalidade, seja porque traz consigo uma carga de sexualidade demasiado ousada para os padrões de comportamento feminino, o fato é que essa ligação ilícita entre Clitemnestra e Egisto acaba por permitir que muitas leituras críticas da *Orestéia* “esqueçam” a morte de Ifigênia como causa primeira, inclusive como motivo que predispôs Clitemnestra à traição conjugal, embora tanto a rainha quanto o poeta afirmem repetidamente o peso do sacrifício de Ifigênia para a consecução da ação trágica.

O fato é que Clitemnestra consegue, a partir de sua exposição de motivos, angariar alguma empatia em seu favor — não se pode esquecer que o público ateniense do século V a.C. conhecia de perto o sofrimento daqueles que ficavam em seus lares aguardando o retorno dos guerreiros em campanha. Para a efetivação da ação, contudo, Ésquilo isenta a rainha de seu

breve compromisso com a sinceridade, permitindo-lhe que reassuma seu “papel” de esposa exemplar. Numa cena plasticamente soberba, Clitemnestra estenderá seus ricos tapetes vermelhos diante de Agamenão. Observe-se a retórica convincente da rainha, teatralizando a vida representada no teatro:

Now all my suffering is past, with griefless heart
I hail this man, the watchdog of the fold and hall;
the stay that keeps the ship alive; the post to grip
groundward the towering roof; a father's single child;
land seen by sailors after all their hope was gone;
splendor at daybreak shining from the night of storm;
the running spring a parched wayfarer strays upon.
Oh, it is sweet to escape from all necessity!

Such is my greeting to him, that he well deserves.
Let none bear malice; for the harm that went before
I took, and it was great.

Now, my beloved one,
step from your chariot; yet let not your foot, my lord,
sacker of Ilium, touch the earth. My maidens there!
Why this delay? Your task has been appointed you,
to strew the ground before his feet with tapestries.
Let there spring up into the house he never hoped
to see, where Justice leads him in, a crimson path.

In all things else, my heart's unsleeping care shall act
with the gods' aid to set aright what fate ordained.¹⁹⁹

O conhecimento prévio do mito pelo público favorece o jogo das significações discursivas. Para Agamenão, a referência de Clitemnestra ao “caminho carmesim” que o levará ao interior do seu palácio para onde o conduziu a Justiça é interpretada como o prêmio que se lhe está sendo oferecido por sua vitória na guerra contra Tróia. Para o público, conhecedor da vingança de Clitemnestra a partir do relato mítico ancestral, o tapete vermelho é o corredor da morte. Essa dupla injunção de significados tem um poderoso efeito dramático: a inocência de Agamenão, ao tempo em que favorece o *pathos*, permite que o rei se encaminhe voluntaria e verossimilmente para o “matadouro”, onde será vítima de uma situação

¹⁹⁹ *Id., ibid., p. 70*

surpreendente, totalmente inesperada, ação na qual coincidem *anagnorisis* e *peripeteia*, como recomenda Aristóteles.

Alguém poderia sugerir que o conhecimento prévio do desfecho trágico pela audiência poderia obliterar o “efeito trágico”. Contudo, na análise da construção de uma ação trágica, jamais se deve perder de vista o fato de que o ilusionismo dramático é regulado pela empatia que despertam os personagens. Na cena que estamos considerando, a ingenuidade de Agamenão em relação ao plano preparado por Clitemnestra fomenta adesão ao seu personagem. Isso explica porque o conhecimento prévio de seu destino fatídico pelo público, ao invés de desfazer o efeito trágico, intensifica esse efeito, já que a audiência comovida sabe para onde inapelavelmente caminha o rei, sem que nada possa fazer para subverter essa caminhada trágica. Não nos cabe avaliar o grau de adesão suscitado por Agamenon, mas, supondo que tenha, pelos vários motivos alegados, fomentado um caráter empático o suficiente para motivar o público a “torcer” por ele nesse momento, a constatação de que, uma vez estendidos, nada há que se possa fazer para recolher os tapetes de Clitemnestra é certamente um componente dramático efetivo no processo de recepção dessa ação.

Aliás, essa luta interior travada pelo espectador quando coteja o conhecimento prévio de um desfecho trágico e a impossibilidade de subverter tal situação não é uma prerrogativa do público grego, que conhecia bem os seus mitos, mas subsiste em qualquer época que projete suas obras trágicas em relação à categorias genéricas relativamente bem definidas. Isso quer dizer, por exemplo, que ao assistirmos um filme anunciado como “drama”, sabemos de antemão o que nos espera – independentemente dos finais felizes ou infelizes (opções que também se apresentavam às tragédias gregas), advinhamos que o sofrimento estará por vir, sendo o *pathos* suscitado por esse sofrimento proporcional ao grau de empatia que despertam aqueles que irão experimentar o trágico.

Voltando à *Orestéia*, observa-se que apesar de já enredado na trama da esposa, Agamenão reluta em aceder ao desejo de Clitemnestra, dando mostras de conhecer os perigos em que incorrem os que desafiam os deuses. Para o rei, caminho tão esplendoroso não é digno de um mortal e percorrê-lo seria cometer uma ação excessiva, alimentar a *hybris*:

Daughter of Leda, you who kept my house for me,
 there is one way your welcome matched my absence well.
 You strained it to great length. Yet properly to praise
 me thus belongs by right to other lips, not yours.
 And all this – do not try in woman's ways to make
 me delicate, nor, as if I were some Asiatic
 bow down to earth and with wide mouth cry out to me,
 not cross my path with jealousy by strewing the ground
 with robes. Such state becomes the gods, and none beside.

I am a mortal man; I cannot trample upon
 these tinted splendors without fear thrown in my path.
 I tell you, as a man, not god, to reverence me.
 Discordant is the murmur at such treading down
 of lovely things; while God's most lordly gift to man
 is decency of mind. Call that man only blest
 who has in sweet tranquility brought his life to close.
 If I could only act as such, my hope is good.²⁰⁰

Clitemnestra já deu mostras suficientes de não se deixar intimidar por palavras. Também parece hábil em tecer seus argumentos, que acabarão por convencer Agamenão, embora sua “vontade” seja, como ele mesmo reconhece, demasiadamente firme para não se render à “vontade” da rainha. Vejamos o desfecho desse “conflito de vontades”:

Clytaemestra: Yet tell me this one thing, and do not cross my will.
 Agamemnon: My will is mine. I shall not make it soft for you.
 Clytaemestra: It was in fear surely that you vowed this course to God.
 Agamemnon: No man has spoken knowing better what he said.
 Clytaemestra: If Priam had won as you have, what would he have done?
 Agamemnon: I well believe he might have walked on tapestries.
 Clytaemestra: Be not ashamed before the bitterness of men.
 Agamemnon: The people murmur, and their voice is great in strength.
 Clytaemestra: Yet he who goes unenvied shall not be admired.
 Agamemnon: Surely this lust for conflict is not womanlike?
 Clytaemestra: Yet for the mighty even to give way is grace.
 Agamemnon: Does such a victory as this mean so much to you?
 Clytaemestra: Oh yield! The power is yours. Give way of your free will.
 Agamemnon: Since you must have it – here, let someone with all speed
 take off these sandals, slaves for my feet to tread upon.
 And as I crush these garments stained from the rich sea

²⁰⁰ *Id., ibid., pp. 70-71*

let no god's eyes of hatred strike me from afar.
 Great the extravagance, and great the shame I feel
 to spoil such treasure and such silver's worth of webs.
 (...)
 Now since my will was bent to listen to you in this
 my feet crush purple as I pass within the hall.²⁰¹

Segundo Albin Lesky, em sua obra *A tragédia grega* (1976), três requisitos são necessários para a obtenção do que chama de “efeito trágico”. O primeiro desses requisitos ecoa a referência aristotélica à ação como “alma da tragédia” – trata-se, segundo Lesky, do “acontecer trágico”:

A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui.²⁰²

O segundo parâmetro para a produção do “efeito trágico” seria, nas palavras de Lesky,

a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico.²⁰³

Também Aristóteles atentou para esse segundo requisito, ao propor que a ação trágica deve suscitar piedade e medo, afetando uma relação de *philia*, atingindo personagens empáticos, semelhantes a nós, moldados de forma a comover o público. A verossimilhança da situação é outro fator importante que contribui para essa dimensão convincente da situação trágica proposta por Lesky.

Finalmente, diz Lesky que o efeito trágico concretiza-se a partir de um conflito insolúvel do qual a vítima tem “consciência”, sofre “conscientemente”. Diz o citado autor: “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto

²⁰¹ *Id., ibid., pp. 71-72*

²⁰² LESKY, 1976: 26

²⁰³ *Id., ibid., pp. 26-27.*

trágico”.²⁰⁴ Ou seja, para Lesky o trágico será sempre uma prestação de contas em relação a uma ação da qual a vítima tem consciência, reconhece suas causas e conseqüências. Isso quer dizer que o mergulho no trágico exige que a vítima esteja com os olhos abertos. Tal como afirmamos em algum lugar do texto, para a tragédia importa não apenas o sofrimento, mas o conhecimento advindo do sofrimento. Em nosso entender, esse “reconhecimento” proposto por Lesky se aproxima em essência da *anagnorisis* formulada por Aristóteles na *Poética*.

Analisando-se o momento de maior tragicidade em *Agamenão* observa-se que Ésquilo cumpre rigorosamente esses três requisitos estabelecidos por Lesky, senão por Aristóteles. Em primeiro lugar, o trágico emergirá de um acontecer, resultando de uma série de ações criminosas que se encadeiam causalmente culminando nessa tragédia com a ação trágica perpetrada por Clitemnestra ao assassinar o rei e sua amante. Com relação à comoção necessária para suscitar o “efeito trágico”, considerada em relação ao seu próprio contexto histórico, a trama em que estão envolvidos os personagens é fortemente apelativa aos valores e aos conflitos daquele século de tantas guerras; em sua dimensão universal, não precisaríamos argumentar a favor das potencialidades das essências dos relatos míticos no sentido de comover os homens de todos os tempos. Finalmente, a manifestação da consciência do sofrimento, embora adiada até o momento do crime, acaba por ser revelada, quando, longe dos olhos dos espectadores, Agamenão grita do interior do palácio, anunciando o seu sofrimento: “*Ah, I am struck a deadly blow and deep within! Ah, me, again, they struck again. I am wounded twice*”.²⁰⁵

Quando se abrem as portas do palácio, exibindo os corpos de Agamenão e Cassandra, Ésquilo ainda faz reverberar o sofrimento, tomando o partido de Agamenão, obviamente para acentuar o *pathos*. Para tanto, Clitemnestra exhibe uma postura de extremo ultraje, pisando sobre os cadáveres e relatando o crime com detalhes aterrorizantes, reconhecendo explicitamente que havia tramado cada passo dessa vingança:

Much have I said before to serve necessity,
but I will take no shame now to unsay it all.
How else could I, arming hate against hateful men

²⁰⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 27

²⁰⁵ ÉSQUILO, *op.cit.*: 88

disguised in seeming tenderness, fence high the nets
 of ruin beyond overlapping? Thus to me
 the conflict born of ancient bitterness is not
 a thing new thought upon, but pondered deep in time.
 I stand now where I struck him down. The thing is done.
 Thus have I wrought, and I will not deny it now.
 That he might not escape nor beat aside his death,
 as fishermen cast their huge circling nets, I spread
 deadly abundance of rich robes, and caught him fast.
 I struck him twice. In two great cries of agony
 he buckled at the knees and fell. When he was down
 I struck him the third blow, in thanks and reverence
 to Zeus the lord of dead men underneath the ground.²⁰⁶

Talvez seja importante considerar que embora acusada pelo coro de estar sendo excessivamente arrogante, se considerarmos a caracterização de Clitemnestra em relação aos valores heróicos da época, talvez nem a sua astúcia possa ser exatamente apreendida como “falsidade”, nem sua sinceridade se deixe compreender pura e simplesmente como “arrogância”. Isso porque tanto a astúcia, a esperteza, a capacidade de manipular situações e discursos quanto a coragem e o destemor são valores aclamados pelos gregos, atitudes modelares respectivamente nas representações de Ulisses na *Odisséia* e de Aquiles na *Iliada*. Assim expressa Clitemnestra seu destemor, sem se deixar intimidar pelos membros do coro:

You try me out as if I were a woman and vain;
 but my heart is not fluttered as I speak before you.
 You know it. You can praise or blame me as you wish;
 it is all one to me. That man is Agamemnon,
 my husband; he is dead; the work of this right hand
 that struck in strength of righteousness. And that is that.²⁰⁷

Ao ser acusada pelo coro de brutalidade, ameaçada de expulsão da cidade, Clitemnestra reage energeticamente, perguntando aos anciãos porque jamais haviam tomado satisfações a Agamenão quando este sacrificara sua filha, o que mais uma vez revela a preocupação de Ésquilo com o projeto de racionalização dos fatos no universo trágico:

²⁰⁶ *Id., ibid., p. 90.*

²⁰⁷ *Id., ibid., p. 90.*

when with no thought more than as if a beast had died,
 when his ranged pastures swarmed with the deep fleece of flocks,
 he slaughtered like a victim his own child, my pain
 grown into love, to charm away the winds of Thrace.
 Were you not bound to hunt him then clear of this soil
 for the guilt stained upon him? Yet you hear what I
 have done, and lo, you are a stern judge.²⁰⁸

Talvez faça sentido pensar que, no momento seguinte, Clitemnestra deixa-se tomar pelo deus da tragédia: a influência dionisiaca no gênero trágico explicaria bem a temeridade da rainha ao adentrar sem constrangimento os domínios da sexualidade, sobrelevando as qualidades de Egisto, a amizade que os une, a sensualidade de sua relação. Tudo vibra nesse discurso de Clitemnestra, suas palavras evocam ação, paixão, excitação. Nessa instância de descomedimento, o sangue da vingança é sorvido prazerosamente, como o néctar de Dioniso:

Now hear you this, the right behind my sacrament:
 By my child's Justice driven to fulfilment, by
 her Wrath and Fury, to whom I sacrificed this man,
 the hope that walks my chambers is not traced with fear
 while yet Aegisthus makes the fire shine on my hearth,
 my good friend, now as always, who shall be for us
 the shield of our defiance, no weak thing; while he,
 this other, is fallen, stained with this woman you behold,
 plaything of all the golden girls at Ilium;
 and here lies she, the captive of his spear, who saw
 wonders, who shared his bed, the wise in revelations
 and loving mistress, who yet knew the feel as well
 of the men's rowing benches. Their reward is not
 unworthy. He lies there; and she who swanlike cried
 aloud her lyric mortal lamentation out
 is laid against his fond heart, and to me has given
 a delicate excitement to my bed's delight.²⁰⁹

Para o coro, esse discurso ultrapassa todos os limites da permissividade e a transgressão de Clitemnestra evoca a transgressão de Helena, mulheres representativas das desgraças dos homens, estereótipos ancestrais, cuja essência já estava contida no mito de

²⁰⁸ *Id., ibid., p. 91*

²⁰⁹ *Id., ibid., p. 92*

Pandora relatado por Hesíodo. Incapaz de lidar com a transgressão feminina, sobretudo com a sexualidade implicada nessas transgressões, assim se manifesta o coro:

O that in speed, without pain
and the slow bed of sickness
death could come to us now, death that forever
carries sleep without ending, now that our lord is down,
our shield, kindest of men,
who for a woman's grace suffered so much,
struck down at last by a woman.

Alas, Helen, wild heart,
for the multitudes, for the thousand lives
you killed under Troy's shadow,
you alone, to shine in man's memory
as blood flower never to be washed out. Surely a demon then
of death walked in the house, men's agony.²¹⁰

Diante da reação do coro, Clitemnestra adota uma postura mais comedida:

No, be not so heavy, nor yet draw down
in prayer death's ending,
neither turn all wrath against Helen
for men dead, that she alone killed
all those Danaan lives, to work
the grief that is past all healing.²¹¹

Em seu canto lamentoso, o coro continua a incitar o *pathos* evocando a morte de Agamenão, sempre referindo-se a Clitemnestra em tom gravemente acusador:

O king, my king
how shall I weep for you?
What can I say out of my heart of pity?
Caught in this spider's web you lie,
Your life gasped out in indecent death,
struck prone to this shameful bed
by your lady's hand of treachery
and the stroke twin edged of the iron.²¹²

²¹⁰ *Id., ibid., p. 92*

²¹¹ *Id., ibid., p. 93*

²¹² *Id., ibid., p. 93*

No auge do conflito com os membros do coro, Clitemnestra recorre ao passado, ao crime de Atreu, à força da maldição familiar. Isso não significa que esteja se isentando do crime (sua caracterização heróica não o permitiria), mas apenas reafirmando sua imagem de “justiceira”, evocando um passado criminoso que precisava ser purgado, a vingança da morte da filha representando, como erroneamente supõe, o ponto final dessa cadeia de crimes de sangue:

Can you claim I have done this?
 Speak of me never
 more as the wife of Agamemnon.
 In the shadow of this corpse queen
 the old stark avenger
 of Atreus for his revel of hate
 struck down this man,
 last blood for the slaughtered children.
 (...)
 No shame, I think, in the death given
 this man. And did he not
 first of all in this house wreak death
 by treachery?
 The flower of this man's love and mine,
 Iphigenia of the tears
 he dealt with even as he has suffered.
 Let his speech in death's house be not loud.
 With the sword he struck,
 with the sword he paid for his own act.²¹³

Talvez não seja fácil para um espectador contemporâneo aceitar tais argumentos como justificativas para um crime friamente premeditado. Mas o fato é que o próprio coro acaba por reconhecer a dificuldade de julgar Clitemnestra, deixando aos deuses tal incumbência:

Here is anger for anger. Between them
 who shall judge lightly?
 The spoiler is robbed; he killed, he has paid.
 The truth stands ever beside God's throne
 eternal: he who has wrought shall pay; that is law.

²¹³ *Id., ibid., pp. 94-95*

Then who shall tear the curse from their blood?
The seed is stiffened to ruin.²¹⁴

Se o coro, mesmo representando as forças contrárias à rainha, rende-se diante do motivo de Clitemnestra, é possível que a empatia dos espectadores gregos em relação à protagonista fosse ainda mais forte do que estamos supondo ao rastrear traços heróicos em seu comportamento e ao reconhecer como sincero o discurso no qual explicitou o seu sofrimento, tanto em relação à ausência do marido, como em relação à morte de Ifigênia.

Fato é que, pacificado o coro, Ésquilo prepara o terreno para o último conflito na peça, apresentando o coadjuvante dessa ação de Clitemnestra – Egisto, que evocará como motivo para a sua participação no assassinato o crime de Atreu, pai de Agamenão, contra Tiestes, seu pai. A ação criminosa de Atreu continuava impune na figura de Agamenão, já que os filhos, acreditava-se, herdavam os crimes dos pais. Isso para os gregos, ou pelo menos para muitos deles, era senso comum. Na verdade, o coro acusa Egisto não por ter vingado seu pai, mas por ter agido covardemente, deixando a execução do crime nas mãos de Clitemnestra. Revoltados, os anciãos ameaçam-no de morte, sem esquecerem de amedrontá-lo, acenando para uma provável revolta do povo.

Esse último conflito esboçado por Ésquilo envolvendo Egisto e o coro mais parece uma estratégia de aproveitamento da trama para fins políticos, já que a intolerância do coro em relação a Egisto não se fundamenta na negação do seu direito de vingança como um motivo justo, mas revela uma impaciência incontida (de Ésquilo?) com a figura política do tirano, intolerância que se deixa trair em outro lugar do texto, no verso seguinte: *“Death is a softer thing by far than tyranny”*.²¹⁵

Seja como for, o conflito entre o coro e Egisto serve para fazer de Clitemnestra uma figura conciliadora, de tal forma que antes de deixar o palco, Ésquilo a livra daquele “coração de homem” que comandava seu papel de agente trágico, substituindo-o por um “coração feminino”, mais terno e sensível, equilibrado o suficiente para garantir a comoção do público no momento da perpetração do matricídio por Orestes na tragédia que se seguirá a esta. Assim,

²¹⁴ *Id., ibid., p. 96*

²¹⁵ *Id., ibid., p. 89*

sob a custódia do poeta, a Clitemenestra que deixa o palco não mais desafia o mundo, mas procura conciliar-se com ele:

No, my dearest, dearest of all men, we have done enough.
 No more violence. Here is a monstrous harvest and a bitter reaping time.
 There is pain enough already. Let us not be bloody now.
 Honored gentlemen of Argos, go to your homes now and give away
 to the stress of fate and season. We could not do otherwise
 than we did. If this is the end of suffering, we can be content
 broken as we are by the brute heel of angry destiny.
Thus a woman speaks among you. Shall men deign to understand?²¹⁶

Talvez seja supérfluo dizer que a leitura que acabamos de fazer não tem por objetivo limitar as possibilidades de significação dessa tragédia. Para além do potencial significativo da linguagem enquanto instrumento de representação literária ou mesmo de comunicação, há, na tessitura dos textos trágicos, uma multiplicidade de níveis diferentes, as palavras deslocando-se em direção a campos semânticos diversos, a depender do ângulo a partir do qual são observadas. A *Orestéia* excede qualquer consideração elogiosa que se pretenda tecer acerca das potencialidades significativas da arte trágica dos gregos, prestando-se a abordagens interpretativas as mais diversas – legais, religiosas, políticas, sociais, linguísticas, morais, éticas etc, estando apta a responder a cada uma dessas investidas escrutinadoras com tal força e profundidade que qualquer pretensão à exaustão de sua mensagem seria mera ingenuidade. Nossa análise declaradamente superficial, recolhendo no texto alguns dos elementos estudados ao longo desta pesquisa, pretendeu apenas ilustrar a complexidade do processo de construção da ação trágica e demonstrar o quanto o caráter dos personagens pode estar implicado nesse processo, desde que se leve em conta a recepção, tal como o fez Aristóteles. No mais, diante de todas as nossas considerações acerca da tragédia, estamos certos de que qualquer aproximação crítica à arte trágica, ainda que habilmente instrumentalizada, haverá sempre de se confrontar com o enigmático sorriso de Dioniso.

²¹⁶ *Id., ibid., pp. 99-100.*

3.3. A des/construção do trágico nas tragédias gregas

Numa tentativa de apreender com mais rigor a manipulação do trágico nas obras dos tragediógrafos gregos do século V a.C., pareceu-nos proveitoso tomar emprestado a Lesky seu esquema de categorização das manifestações do trágico. Tentaremos neste estudo realçar a complexidade da relação entre forma da tragédia e conteúdo trágico, sugerida em nossa leitura da *Poética*.

Em sua já citada obra *A Tragédia Grega* (1976), Lesky divisa três níveis de representação do efeito trágico. Para o autor, a manifestação extrema da tragicidade estaria patenteada no que ele classifica de “visão cerradamente trágica do mundo”, isto é, uma “concepção do mundo como lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem”.²¹⁷

Uma segunda ordem de manifestação do efeito trágico seria o que Lesky denomina de “conflito trágico cerrado”. Também aí não haveria saída e ao cabo encontrar-se-ia a destruição, mas, como diz Lesky:

esse conflito, por mais fechado que seja em seu decurso em si mesmo, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal.²¹⁸

Finalmente, como terceira ordem de manifestação do efeito trágico, aquilo que Lesky chama de “situação trágica”. Na “situação trágica” haveria os elementos que provocam efeito trágico, segundo Lesky, forças contrárias e o homem que não vislumbra saída alguma desse conflito, vendo sua existência abandonada à destruição. Mas, diz o citado autor:

²¹⁷ LESKY, *op.cit.*:30

²¹⁸ *Id.*, *ibid.*, pp. 30-1.

essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. As nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade.²¹⁹

A categorização de Lesky parece fundamental porque amplia e categoriza a definição do trágico proposta por Goethe ao chanceler Von Muller em 1824, formulação norteadora de muitos estudos posteriores sobre o tema em questão: “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece, ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.”²²⁰

Ora, segundo Lesky, entre os tragediógrafos gregos o efeito trágico se manifesta seja através de “situações trágicas”, seja através de “conflitos trágicos cerrados”. Lesky afirma não encontrar indícios nas obras desses autores de uma “visão cerradamente trágica de mundo”. Embora a perspectiva de Lesky seja conteudística e a nossa “formalista”, sua asserção pode nos ajudar a confirmar que a tragédia se define como racionalização do trágico. Assim, examinemos alguns argumentos que referendam a proposição de Lesky.

Partindo da dramaturgia de Ésquilo, observa-se que tanto *As Danaides* quanto a *Orestéia* e também *Prometeu Acorrentado* dramatizam graves “situações trágicas”, embora todas essas tramas apresentem conclusões conciliatórias. Isso significa que embora se manifeste nessas obras, com muita intensidade, o que temos chamado de “efeito trágico”, essa tragicidade não se consubstancia em uma visão cerradamente trágica do mundo. Assim, por exemplo, ao final da longa cadeia de crimes apresentados na *Orestéia*, a ordem acaba por ser restaurada. Na última parte da trilogia, Orestes, em seu julgamento pelo assassinato da mãe, é defendido pelo próprio Apolo perante os juizes, sendo, ao final, libertado pelo voto de Atená (origem do “voto de Minerva”) do jugo das Fúrias, entidades vingadoras de crimes de sangue, dali em diante transformadas em Eumênides, divindades protetoras de Atenas. Uma leitura atenta de *Prometeu Acorrentado* também revela que, apesar de aparentemente encerrar-se em um conflito trágico sem saída, por ser conhecedor do destino, Prometeu antecipa a solução que será dada ao seu sofrimento, deixando claro o fato de que um dia será libertado por Zeus. As conclusões conciliatórias dessas peças demonstram que vale a pena apostar na categorização

²¹⁹ *Id., ibid., p. 31*

²²⁰ *Apud. LESKY, op.cit.: 25*

de Lesky – embora retratando situações de intensa tragicidade, o poeta, nessas tragédias, não comunga de uma cosmovisão cerradamente trágica.

Sob uma perspectiva formal, já vimos como Ésquilo tece seus “conflitos trágicos cerrados” com desdobramentos de culpa entrelaçados a intervenções do destino, perpetuando-se os conflitos através de várias gerações, como acontece na *Orestéia*, mas também, por exemplo, na tragédia *Sete Contra Tebas*, peça que termina em destruição. Resta saber por que seus conflitos trágicos cerrados não remetem a uma visão cerradamente trágica do mundo. Para Lesky, em sua abordagem voltada para a essência do trágico, Ésquilo crê em uma ordem justa e grandiosa de um mundo que, em última instância, é regido por deuses detentores do sentido do universo. Nossa leitura voltada para a construção formal da tragédia autoriza-nos a tentar outra solução: se a construção da ação demanda necessariamente a ordenação causal de episódios em direção ao efeito trágico, ainda que admitindo a inserção de elementos sugestivos de fatalidade na trama que descamba para a catástrofe, o poeta se esforça para encontrar meios de fundar o trágico em relações passíveis de encadeamento causal, explorando como causa os erros humanos, não apenas em sua dimensão existencial, mas também em suas relações com questões institucionais e sociais. Como a lógica dessa construção artística é fundamentalmente a lógica da racionalidade, uma lógica que, no limite, é insuficiente para dar conta do trágico, no momento em que se depara com o irracional, resta ao tragediógrafo ou a não-affirmação, o silêncio, ou a máscara.

Ao construir tramas nas quais a poderosa mão do destino que arroja o dardo da desgraça humana é acionada pela *hybris*, pelo descomedimento do herói a atrair a *até*, o fado, sobre a sua própria cabeça, Ésquilo encontra uma solução para o trágico compatível com essa lógica racionalista. Ao invés de um mundo sem solução, suas tragédias acabam por sugerir que o comedimento – a tão louvada virtude grega, oferece-se como desvio do labirinto trágico.

Quanto a Sófocles, valeria a pena iniciar nossa reflexão a partir do mais aclamado dos seus heróis trágicos: Édipo. Seria *Édipo Rei* uma legitimação artística de uma visão de mundo cerradamente trágica? O ponto de vista mais comumente adotado para referendar o otimismo das mensagens trágicas de Sófocles é a focalização da dignidade de seus heróis. Na verdade, a extraordinária capacidade de ação de Édipo, motivada por uma vontade inquebrantável, leva-nos a crer que a luta do ser humano não tem a ver com a preservação da existência, mas sim da

dignidade, sendo essa concepção exemplarmente construída por Sófocles, não apenas em *Édipo Rei*, mas também em *Ajax*, em *Antígona*, em *As Traquínias*, em *Filoctetes* e em *Electra*. Considere-se, neste sentido, as palavras de Antígona, quando decide enterrar seu irmão Polinices, anunciando sua opção pela morte real como um mal menor em relação a uma morte simbólica, a desonra:

Defrontrar-me com a morte
 não me é tormento. Tormento seria,
 se deixasse insepulto
 o morto que procede do ventre
 de minha mãe.²²¹

Para Lesky, sob sua perspectiva mítico-religiosa, em todas as tragédias sofoclianas, para além dos horrores dos conflitos trágicos, patenteia-se uma fé profunda na grandeza e na sabedoria dos deuses. Sófocles, como Ésquilo, não nos oferece a imagem de um mundo abandonado pelas divindades. Para nós, ao entretecer os fios do livre-arbítrio no tear da fatalidade, ou seja, ao fazer com que seus heróis caminhem com os próprios pés ao encontro de seus destinos fatídicos, Sófocles se recusa a reconhecer a autonomia da fatalidade na construção dos trágicos acontecimentos. *Édipo em Colono* chega ao limite de subverter a tragicidade da morte, apresentando-nos o fim da existência humana como uma possibilidade de redenção da dor, um merecido encontro com o repouso e a quietude, uma reaproximação com os deuses. Assim como Ésquilo, Sófocles também racionaliza o trágico.

Restaria saber se na obra de Eurípedes, “o mais trágico de todos os poetas”, seria possível apreender uma visão cerradamente trágica de mundo. Muito se tem dito sobre os excessos racionalistas do fazer trágico de Eurípedes, que tenta incorporar em suas tragédias as mudanças mais radicais ocorridas no pensamento sócio-político e religioso da Atenas do século Va.C.. Na verdade, desde Nietzsche, fala-se muito da secularização da tragédia na obra euripidiana, mas as abordagens que denunciam essa secularização partem sempre de considerações conteudísticas, baseadas sobretudo no envolvimento do poeta com o pensamento sofista, chegando Eurípedes a ser apontado por Nietzsche como o responsável pelo definhamento do gênero trágico. Essas considerações por si bastam para demonstrar a

²²¹ SÓFOCLES, *Antígona*, p. 36

ambigüidade que caracteriza a obra desse tragediógrafo: o mais trágico de todos os poetas para Aristóteles é também o agente “sacrílego” da morte da grande tragédia na concepção de Nietzsche.

A crença de Nietzsche numa força dionisíaca a comandar as grandes tragédias autoriza-o a distinguir entre uma “visão trágica de mundo”, compartilhada por Ésquilo e por Sófocles, e uma “visão teórica de mundo” projetada por Eurípedes. Essa demarcação leva o filósofo a considerar Eurípedes um poeta menor, uma espécie de arremedo de seus pares, na verdade, o agente da morte da grande tragédia. Nem o fato de ter resgatado o culto a Dioniso em sua última tragédia, *As Bacas*, permite que Eurípedes seja redimido aos olhos de Nietzsche, segundo o filósofo, um resgate tardio e, conseqüentemente, infrutífero, do Deus que já havia sido banido do cenário trágico. Aquilo que Nietzsche chama de “socratismo estético” – “tudo deve ser inteligível para ser belo”,²²² ou seja, a influência de Sócrates na obra de Eurípedes, teria sido a causa da secularização da tragédia euripídica e, conseqüentemente, do fim das grandes tragédias.

Deve-se considerar que a crítica nietzscheana é motivada por sua oposição aos fundamentos da racionalidade moderna, visualizados em sua origem no pensamento de Sócrates em oposição a um passado mítico, aparentemente entendido como ingênuo, dionisíaco, senão paradisíaco. Isso explica a severidade de sua avaliação com relação ao fazer poético de Eurípedes, o qual, diga-se de passagem, não prescinde de um investimento também excessivo em outros domínios contrários à razão – considere-se, por exemplo, a desmedida paixão de Medéia, para ficarmos com uma ilustração mais conhecida.

A reconstrução nietzscheana idealizadora do dionisíaco não permitiu ao filósofo entrever que elementos de fatalidade admitidos por Ésquilo e Sófocles em suas tramas são parte do esquema lógico-racionalista de apreensão do trágico pela tragédia e estão a serviço dessa lógica. Parece claro que o pensamento filosófico que se desenvolve no século V a.C. impele Eurípedes a livrar-se dessas estratégias e a optar por outros esquemas mais agressivamente racionalistas. Contudo, isso não significa nem que as tragédias de Ésquilo e de Sófocles não sejam estratégias de racionalização do trágico nem que Eurípedes tenha se livrado das forças “dionisíacas” e resolvido racionalmente o trágico. Eurípedes, assim como

²²² NIETZSCHE, *op.cit.*: 81

Ésquilo e Sófocles, faz o que pode para explicar o trágico, mas também se depara com a necessidade de interrupção arbitrária da racionalização da tragicidade, sempre nos limites impostos pelos limites da lógica da razão humana. Se considerarmos que, no limite, o trágico resiste às relações de causalidade, a racionalização do trágico é também a afirmação do trágico, sendo que essa afirmação depende de nossa disposição de levar o processo de racionalização até as últimas conseqüências, ultrapassando as fronteiras da ação demarcada pelo poeta.

Considerados sob a perspectiva da categorização proposta por Lesky, nem os finais mais pessimistas das obras de Eurípides são suficientes para enquadrá-lo como profeta de uma visão cerradamente trágica do mundo. Além de ter composto tragédias com finais felizes, como, por exemplo, a *Helena*, “o mais trágico dos poetas” não veicula em sua obra uma “concepção do mundo como lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem”, para retomar as já citadas palavras de Lesky. Se Ésquilo e Sófocles valiam-se da racionalização do trágico para patentear ao final de suas tragédias sua fé numa ordem transcendente, apaziguadora, Eurípides vale-se da racionalização do trágico para legitimar sua fé na razão humana. Se essa concepção euripideana (socrática?) do mundo afasta-se demasiadamente das concepções de um gênero literário originariamente inspirado pelo mito, se essa crença explícita no poder do fundamento racional empobrece a tragédia enquanto manifestação estética, nem por isso ficam impedidas as representações de situações intensamente trágicas ou mesmo de conflitos trágicos cerrados, assim como também não se pode falar de uma visão cerradamente trágica do mundo em Eurípides. Quando a razão falha como elemento apaziguador, Eurípides projeta uma solução teatral, a um tempo intrigantemente racional e irracional: o *Deus-ex-machina*.

Pelo exposto, torna-se possível argumentar, a partir da categorização de Lesky, que do ponto de vista conteudístico, as tragédias gregas que nos foram legadas não acenam para uma cosmovisão cerradamente trágica. Sob o aspecto formal, ao apresentar tramas tecidas conjuntamente pelas mãos do acaso e do livre-arbítrio, destinos fatídicos que se cumprem a partir de escolhas humanas, a tragédia intenta a racionalização do trágico, mascarando o pessimismo sugerido por um universo determinista ou absurdo com a valorização do poder das ações humanas, projetando um modelo de reflexão complexo, não exatamente otimista, já que

o mundo exposto pela tragédia é sempre instável e atemorizante, mas certamente não pessimista: a queda dos heróis, ainda quando incitada pelos deuses ou pelo destino, é produto de um erro de julgamento, de escolhas mal conduzidas, de oráculos mal interpretados, de paixões incontroladas, não de uma ordem destruidora arbitrária e autônoma que por si só promove e executa a desgraça. Não é por acaso que no aproveitamento da literatura grega como instrumento de educação humanista o herói trágico desenha uma trajetória a ser evitada, enquanto o herói das epopéias, por seus gloriosos feitos, mas, sobretudo, porque consegue vencer o trágico, projeta uma imagem a ser emulada. Por tudo isto, é possível continuarmos a pensar na tragédia grega como uma estratégia poética de racionalização do trágico. Vejamos a seguir como se dá essa racionalização em outros momentos históricos.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Sandra Amélia

Luna Cirne de Azevedo

e aprovada pela Comissão Julgadora em
19 / 03 / 2002.

f. lisi

PARA UMA ARQUEOLOGIA DA AÇÃO TRÁGICA:

A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO
NO TEATRO DO TEMPO

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevêdo

TOMO II

UNICAMP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

CAPÍTULO III

PARA ENTENDER A TRAGÉDIA MODERNA

*Que me aproveitou, ó Vida verdadeira e meu Deus,
ter sido mais aclamado que os contemporâneos e condiscípulos,
quando recitava? Não é tudo isso fumo e vento?
Não havia outra coisa em que exercitar a língua e o talento?*
SANTO AGOSTINHO

1. O legado latino

Uma vez examinadas as contribuições do legado grego, muitos dos estudos voltados para a teorização da ação desviam-se tanto da produção trágica da antigüidade latina quanto das concepções medievais sobre a tragédia. De acordo com as noções positivistas que inspiram parte significativa desses estudos, faz sentido silenciar sobre a tradição latina, já que seu único legado formalmente representativo da arte trágica – as tragédias de Sêneca, por serem essencialmente recriações dos mitos gregos, aproximadas como estão das obras de Eurípedes, não chegam a significar “ganhos” no processo evolutivo. Quanto ao período medieval, que durma a tragédia a sua noite de mil anos, como se esse sono houvesse sido tranqüilo, longo intervalo de repouso para um despertar brilhante e energético nas mãos de um Shakespeare ou de um Calderón.¹

Embora nosso foco de interesse esteja agora voltado para a teorização da ação trágica na modernidade, pensamos ser produtivo abordar o processo de travessia da arte trágica do seu contexto originário grego para os tempos modernos. Entendemos que algumas das concepções formuladas nesses dois períodos históricos – Antigüidade Latina e Idade Média – desenham

¹ Para se ter uma idéia da pouca importância atribuída a esses dois períodos históricos para a dramaturgia, considere-se, como ilustração, que em uma obra como a de Marvin Carlson (*Theories of the Theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, 1984), dentre as 515 páginas do texto, apenas 9 são dedicadas à Antigüidade Latina e somente 6 dizem respeito à Idade Média, sendo que, além do caráter lacunoso e nada sistemático das informações, as considerações sobre a tradição latina são sempre tangenciais ao nosso tema, centrando-se mais na influência do pensamento neoplatônico para a rejeição da arte trágica pelos autores patrísticos, enquanto que o capítulo sobre a Idade Média, já em sua primeira página salta para o século XII, um único parágrafo sendo suficiente para resumir um milênio de história.

uma trajetória tortuosa, fundamentada em meias verdades, uma trajetória que simplifica, quando não adultera, distorce, denigre ou subverte o universo trágico legado pelos gregos. Apesar disso, ou melhor, por isso mesmo, embora não se pretenda esboçar idéias que sugiram qualquer noção de evolução “positiva” do gênero, o exame de algumas obras ou comentários tecidos por autores desses dois períodos poderão ajudar-nos a identificar as origens de importantes linhas de força que alimentarão a concepção de tragédia no mundo moderno.

Mencionamos na introdução deste trabalho os obstáculos que se colocam aos estudiosos da tragédia nesses dois períodos históricos. Como afirmamos, muitos dos textos latinos e medievais que poderiam embasar investigações mais sistematizadas sobre o nosso tema permanecem indisponíveis, perdidos, não publicados, inúmeros ainda não traduzidos. Daí o caráter pontual do nosso relato, projetado apenas para ilustrar o argumento que estamos desenvolvendo, muito embora as informações que oferecemos nos pareçam suficientes para despertar o interesse de outros pesquisadores, sendo esse mesmo um dos nossos propósitos. Dentre os autores que nos serviram de guia nesse percurso, Jacques Le Goff, reconhecido investigador contemporâneo da história da antiguidade latina e medieval, leitor de Michelet; Ernest Curtius, com sua extensa obra *European Literature and the Latin Middle Ages*, fonte de informações histórico-literárias; Auerbach e sua *Mimesis*, com dados e considerações sobre a temática da representação, e Henry A. Kelly, autoridade em documentos histórico-literários dos períodos em questão, autor de uma pesquisa publicada em 1993 pela Universidade de Cambridge que intermediou nosso acesso a alguns manuscritos medievais, oferecendo-nos ainda recortes traduzidos e comentários críticos de obras latinas indisponíveis em nossas bibliotecas, material valioso que processamos à luz de outras fontes de informação. Fundamentais a essa trajetória reconstitutiva do passado esquecido da tragédia as nossas próprias leituras das chamadas “fontes primárias” – textos de Sêneca, Ovídio, Horácio, Virgílio, Suetônio, Apuleio, Santo Agostinho, Dante, Cervantes, Bocaccio, Chaucer – assim como as introduções, os prefácios e as notas fornecidas pelos tradutores dessas fontes, textualmente citadas ou referenciadas na bibliografia final.

Esperamos ter iluminado a amplidão dos horizontes do universo trágico dos gregos. Nele cabiam histórias de mitos aterradores, mas também relatos ingênuos e apaixonantes, os personagens que o povoavam podiam ser culpados ou inocentes, senhores de seus atos ou vítimas de seus destinos, suas ações tanto estavam aptas a merecer desfechos felizes ou a

descambar para finais catastróficos – na concepção aristotélica, o tratamento grave da ação sendo o determinante do gênero que, sob esse aspecto, poderia chegar a ser inclusivo o bastante para acolher as epopeias homéricas como representações não dramáticas de ações trágicas.

A antigüidade latina terá uma atitude ambígua em relação ao universo trágico: do ponto de vista da “encenação”, amplia as possibilidades de representação cênica, favorecendo três tipos distintos de espetáculos trágicos; no tratamento dos temas, porém, estreita os horizontes da tragédia, reproduzindo apenas algumas das linhas de força que caracterizavam as obras dos tragediógrafos gregos, assim forjando uma concepção de arte trágica que constrange o amplo espectro representacional das tragédias gregas, projetando um modelo reducionista e, portanto, desfigurador da arte trágica, modelo cuja repercussão ditará a trajetória do gênero nos séculos seguintes.

Podemos inicialmente considerar que as representações teatrais foram oficialmente introduzidas em Roma em 240 a.C., portanto, quase dois séculos depois do apogeu dos festivais nos quais eram encenadas as tragédias gregas. Entretanto, as peças apresentadas pelos latinos baseavam-se no teatro grego e os atores também se vestiam como os gregos. Só mais tarde é que começaram a ser introduzidos temas nacionais, passando os atores a se vestirem à romana, usando togas, daí terem se originado as *fabulae togatae*. Nas comédias de Plauto e Terêncio, por exemplo, os assuntos ainda eram helênicos e os atores trajavam o *pallium* dos gregos, sendo por isso as peças desse legado cômico conhecidas como *fabulae palliatae*.

Das tragédias remanescentes consensualmente atribuídas a Sêneca, a saber, *Medéia*, *Fedra*, *Hércules Furioso*, *As Troianas*, *As Fenícias*, *Édipo*, *Agamenão* e *Hércules sobre o Eta*, as quatro primeiras são reescrituras das correspondentes tragédias de Eurípedes, sendo que em *As Troianas*, Sêneca utiliza-se de uma estratégia conhecida como *contaminatio*, fundindo duas tragédias eurípideanas – *As Troianas* e *Hécuba*, em uma só peça. Com relação às outras obras citadas, foi também em poetas gregos que Sêneca buscou inspiração². Contudo, o legado

² A marcante influência da tragédia grega na obra de Sêneca tem sido utilizada como a evidência mais significativa para desacreditar a hipótese de ser sua a autoria de uma décima tragédia romana que sobreviveu ao tempo, a *Octavia*, peça de cunho histórico inspirada em seu próprio contexto latino. Sabemos que os gregos aproveitavam a história como tema para suas tragédias. Mas por ser *Os Persas* a única tragédia inspirada na história que sobreviveu do teatro grego, pelo tratamento ficcional que lhe dispensou Ésquilo (como vimos no capítulo anterior) e sobretudo pela nítida demarcação entre “Poesia” e “História” estabelecida por Aristóteles na

trágico de Sêneca não autoriza o seu “esquecimento” pela história do drama. Os desvios empreendidos por Sêneca no tratamento que dispensa às fontes gregas, quando aliados a relatos recolhidos entre poetas, gramáticos e outras autoridades dessa antigüidade latina, revelam-se extremamente importantes para a construção de uma noção de tragédia no mundo romano, noção que servirá de base para examinarmos a in/compreensão da tragédia no período medieval e seus reflexos sobre a representação do trágico na própria Idade Média e na Modernidade.

Como dito acima, os textos trágicos da antigüidade latina podiam ser representados em cena de três formas distintas, além de poderem ser apenas recitados pelos seus autores, dentro e fora dos teatros. Havia ainda a possibilidade de “encenar” os escritos trágicos através da forma mais antiga de representação dramática – a representação no teatro da mente, efetivamente reconhecida por Aristóteles na *Poética* e, aparentemente, a forma cultivada com mais empenho entre os romanos. Parece importante considerar neste momento que, embora tenhamos abordado as tragédias gregas do século V a.C. em uma moldura dramática que enquadrava as peças como “arte popular”, produzidas para serem apresentadas nos festivais públicos, já no período helenístico (do século III a.C. ao século II a.C.), a própria cultura grega havia se transformado em uma cultura “livresca”. Curtius fornece um relato desse processo de “enaltecimento” crescente dos livros e da erudição, tanto entre os gregos quanto entre os romanos:

Greek intellectual culture takes a new form in the Hellenistic period. Its characteristic is cosmopolitan education. Hellenistic poetry is a luxury import, a superficial acquisition of foreign peoples. With no political or ethnic roots, it seeks (...) to safeguard its own heritage by industrious compilation. It lives at courts, in libraries and schools. It establishes connections with the sciences (philology, natural history, astronomy, etc). The “erudite poet” (“doctus poeta” among the Romans) is the ideal type. Culture becomes a culture of books. It lives in and by tradition. Hence in the Hellenistic period the book attains a new and higher position. This remains true in

Poética (e em certo sentido por Tucídides em sua *História da Guerra do Peloponeso*, onde promete ser objetivo, fiel aos fatos, etc), não cremos que para os gregos a apropriação do histórico pelo trágico fosse regida por critérios outros que não os ficcionais. De qualquer forma, como veremos adiante, já ao final da antigüidade latina, alguns dos comentadores da tragédia, talvez por conhecerem peças que não conhecemos, ou simplesmente por tomarem os mitos ancestrais por relatos históricos, tenderão a ajustar a definição de tragédia à idéia de representação de fatos históricos, demonstrando uma compreensão dessa relação a partir de critérios não de verossimilhança ficcional, mas de veracidade.

Imperial and Byzantine times. In Rome too the pacification of the empire by Augustus had opened the way to such a development.³

Assim, a preocupação com a dimensão teatral e com os espectadores, tão presente na elaboração das tragédias gregas do século V a.C., deixa de ser o horizonte mais nítido da criação trágica latina. Mesmo a arte trágica de Sêneca, embora formalmente muito próxima dos modelos dramáticos projetados pelas tragédias eurípideanas, não é consensualmente considerada como tendo sido escrita para o teatro, havendo, sob esse aspecto, muita controvérsia⁴. Com isso nos vemos forçados a procurar novos parâmetros de definição para a “tragédia latina”, já que sob essa rubrica é possível categorizar tanto “tragédias” inspiradas nos modelos formais dos gregos, independentemente de terem ou não sido escritas para o teatro, mas também poemas não exatamente dramáticos, do ponto de vista teatral, embora passíveis de adaptações para o palco trágico. Nesse último caso, são valiosas as informações de Ovídio no Livro Quinto, Sétima Elegia das suas *Tristia*:

Escreves, meu amigo, que, para um teatro cheio,
Dançam-se meus poemas e aplaudem-me os versos:
Nunca fiz nada (como bem sabes) para teatro;
Pois não tem ambição de aplausos minha musa.⁵

Na tradução em prosa de Kelly:

You write to me, my friend, that my poems are being danced to in the crowded theater, and my verses applauded. But, as you yourself know, I composed nothing for the theaters, and my Muse is not eager for applause.⁶

Ou seja, no contexto romano, por um lado, nem todas as tragédias eram escritas para serem encenadas, por outro, não apenas o que consideramos “tragédia” do ponto de vista formal, com base nos modelos dramáticos fornecidos pelos gregos, mas qualquer poema de tom trágico podia ser adaptado para o teatro. As palavras de Ovídio provavelmente se referem

³ CURTIUS, *op.cit.*:1953:305

⁴ Mello e SOUZA afirma com convicção absoluta que as tragédias de Sêneca não eram escritas para serem encenadas (*cf. op.cit.*: 18-19).

⁵ OVÍDIO. *Tristia*. In: *Poemas da carne e do exílio*. Trad. José Paulo Paes, 1997:75

⁶ KELLY, H. *Ideas and Forms of Tragedy in the Latin Middle Ages*, 1994: 20

a um tipo de espetáculo conhecido como *tragoedia saltata*, uma das formas de se levar à cena uma “tragédia” ou um “poema trágico” nos palcos latinos. Na *tragoedia saltata* a ação trágica era contada através de gestos mímicos e movimentos de dança realizados por um único artista mascarado, que simplesmente trocava de máscara para assumir a caracterização de outro personagem. Essa representação contava com a presença de um coro cujas canções ou discursos apresentavam a *fabula saltica* representada pelo mímico bailarino. A *fabula saltica* talvez se assemelhasse ao que hoje consideramos um libreto de ópera. Sabe-se que o poeta Lucano escreveu quatorze libretos para esse tipo de representação trágica.⁷

Santo Agostinho, séculos mais tarde, irá esclarecer algo acerca da *tragoedia saltata*, ao afirmar que, em Cartago, ao seu tempo, um arauto antecipava ao público a fábula que o ator/mímico/bailarino iria encenar, enquanto que, em tempos idos, cabia ao espectador interpretar a cena que assistia. Diz o autor, em sua *Doutrina Cristã*:

As for those signs that actors make in their dancing, if they were evident by nature rather than by the institution and consent of men, in former days when a pantomimist danced, a herald would not have announced beforehand to the people of Carthage what it was that the dancer wanted to be understood.⁸

Os dois outros gêneros de representação cênica de tragédias são-nos conhecidos a partir de informações fornecidas sobretudo por Suetônio (120 AD) e Dio Cassius (220 AD), sempre em relação a Nero, reconhecido *performer* nos dois outros tipos de dramatização de poemas trágicos, a saber, a “tragédia cantada” e a “citarédia”. Santo Agostinho também afirmará ter atuado nesses gêneros de representações: em suas *Confissões* refere-se às suas *performances*, lembrando o tempo em que cantava *O Vôo de Medéia*.⁹ Mas Nero não apenas atuava nas tragédias cantadas e nas citarédias – ele próprio escrevia as letras e compunha as músicas das peças, que parecem ter sido bastante conhecidas (reconhecidas?) em seu tempo. A crer em um relato de Filostrato, um citaredo bêbado divulgava a obra trágica de Nero, fazendo uma espécie de passeio noturno, infiltrando-se em diversos lares romanos para entreter os convidados dos banquetes, sendo que os espectadores que não demonstrassem o devido louvor à peça ou não recompensassem à altura o “mensageiro” do imperador, eram ameaçados com a

⁷ Informação fornecida pelo gramático Vacca em sua obra *Vita Lucani*. Cf. KELLY, *op. cit.*: 28.

⁸ *Apud*. KELLY, *op. cit.*: 45

⁹ SANTO AGOSTINHO, *op. cit.*: 3.6; 4.1-3.

acusação de crime “lesa-majestade”. Dentre as peças cantadas pelo citaredo mencionado por Filostrato, incluem-se as versões de Nero sobre as aclamadas tragédias gregas, a *Orestéia* e a *Antígona*.¹⁰

Ao que tudo indica, a citarédia era o que hoje chamaríamos de um “*one-man-show*” e podia sem muitas dificuldades realizar-se fora do teatro, como vimos, durante os jantares, ou como forma de apresentação artística ou de entretenimento em outros tipos de reuniões. O exemplo mais espetacularmente trágico de uma apresentação de citaredo provém, sem dúvida, da *performance* de Nero durante o incêndio de Roma. Segundo Dio Cassius, enquanto Roma se consumia em chamas, o imperador, vestido à caráter, a saber, usando os tradicionais coturnos característicos dos palcos trágicos, cantava muito apropriadamente a destruição de Tróia.

A tragédia cantada também era centralizada em um único ator, mas este poderia contar com o acompanhamento musical de um grupo de artistas e também com a participação de outros atores para compor a cena. A ação trágica era apresentada em forma de ária. Ao que parece, essa forma de expressão musicalizada não chegava a atenuar a dramaticidade da fábula. A julgar pelo texto de Dio Cassius, havia diálogos na tragédia cantada, já que o autor realça os diferentes papéis de Nero no palco, “*speaking and listening, as well as acting*”¹¹. De qualquer forma, é interessante apelar para um relato de Suetônio que sugere o investimento dramático dos atores na tragédia cantada: diz-nos o autor que em uma de suas *performances*, Nero, interpretando uma versão de *Hércules Furioso*, depois de ter sido agrilhado por um de seus companheiros de palco, é acudido prontamente por um guarda novato, que ingenuamente interfere na cena para libertar o imperador.

Como dito anteriormente, a triplicação de perspectivas cênicas para a representação das obras de tom trágico entre os latinos, assim como a ênfase no que chamaríamos de uma cultura “livresca”, impede-nos de tentar estabelecer critérios formais do ponto de vista da dimensão teatral para a categorização da tragédia nesse contexto, impelindo-nos a buscar outros

¹⁰ Cf. FILOSTRATO, *Life of Apollonius*, 4-39 e 5-9, *apud* KELLY, *op.cit.*: 22. A respeito das informações sobre Nero, registramos nosso débito ao colega Robson Cesila, aluno deste Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, estudioso e tradutor de textos latinos, que nos antecipou sua versão ainda inédita da *Vida de Nero* de Suetônio.

¹¹ Cf. KELLY, *op.cit.*:18.

parâmetros de definição do gênero que possibilitem compor o que poderíamos chamar de uma concepção de “tragédia” legada pela tradição romana.

A mais importante contribuição teórica dos latinos sobre a tragédia é a *Arte Poética* de Horácio. Sabe-se que a *Poética* de Aristóteles não chegou a ser conhecida pela antiguidade clássica. Como relata Curtius,

In the period which followed Aristotle's own, to be sure, it [the *Poetics*] had little influence. This is connected with the great cultural transformation which we call Hellenism. From the unity of philosophy there emerge the separate branches of learning: grammar, rhetoric, philology, history of literature. Philosophy is transferred from philosophers to professors of philosophy and develops traditional school viewpoints. The Peripatetic school co-ordinates the *Poetics* and Rhetoric with the master's logical treatises (the *Organon*). But Peripateticism fell into decay soon after the death of the second head of the school, Teofrastus (d. 287), the Aristotelian texts became unprocurable, and did not reappear until the first century of our era. With Hellenism, a new period in Greek poetic theory begins. Stoics and Epicureans debate over the means, the effects and the duty of poetry. Only scanty fragments of the original treatises remain to us. But their substance is preserved in the *Ars Poetica* of Horace.¹²

O fato de ter a *Poética* aristotélica desaparecido de circulação na antiguidade não significa que as recomendações de Aristóteles com relação à poesia tenham sido esquecidas pela tradição que o sucedeu, direta ou indiretamente. Daí a presença nítida de algumas de suas concepções no tratado poético de Horácio. Nesse sentido, considere-se, por exemplo, a idéia de unidade, tão aclamada por Aristóteles. Diz Horácio em sua *Arte Poética*, utilizando-se de ilustrações um tanto extravagantes:

Não raro, a uma introdução solene, prenhe de promessas grandiosas, cosem um ou dois retalhos de púrpura, que brilhem de longe, quando se descreve um bosque sagrado e um altar de Diana, os meandros duma fonte a correr apressada por amena campina, o Reno ou o arco-íris; mas esses quadros não tinham lugar ali. Você talvez pinte muito bem um cipreste, mas que importa isso, se está nadando, sem esperanças, entre os destroços dum naufrágio, o freguês que pagou para ser pintado? Começou-se a

¹² CURTIUS, *op.cit.*: 146-147. A evidência mais significativa do aproveitamento conciliador por parte de Horácio das polêmicas entre os estóicos e os epicuristas é sua famosa proposição acerca dos objetivos da poesia. Para Horácio, o efeito ideal da arte poética é “deleitar e instruir”, tal como atesta a famosa passagem em que enuncia esse seu pensamento: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada” (HORÁCIO, *Arte Poética*. Trad. Jaime Bruna, 1985: 65)

fabricar uma ânfora; por que, ao girar o torno do oleiro, vai saindo um pote? Em suma, o que quer que se faça seja, pelo menos, simples, uno.¹³

Também Horácio demonstra preocupação com a verossimilhança, embora de maneira bem menos elaborada que Aristóteles. Na verdade, o tratado de Horácio é mais alusivo que específico, como se percebe ao examinar a passagem em que legitima não apenas a verossimilhança, mas o equilíbrio como base para a perfeição artística:

A maioria dos poetas, ó pai e moços dignos do pai, deixamo-nos enganar por uma aparência de perfeição. Esfalso-me por ser conciso e acabo obscuro; este busca a leveza e faltam-lhe nervos e fôlego; aquele promete o sublime e sai empolado; um excede-se em cautelas com medo à tempestade e roja pelo chão; outro recorre ao maravilhoso para dar variedade à matéria una e acaba pintando golfinhos no mar e javalis nas ondas.¹⁴

Com relação à estruturação da fábula, Horácio, assim como Aristóteles, adverte os poetas para a adequação do início da ação *in medias res*. Homero também lhe serve de modelo de excelência:

Tampouco se deve começar como certo autor cíclico outrora: “ Cantarei a sorte de Priamo e a guerra ilustre...” Que matéria nos dará esse prometedor, digna de tamanha boca aberta? Vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo. Bem mais acertado andou este outro, que nada planeja de modo inepto: “ Fala-me, Musa, do herói que, após a tomada de Tróia, viu os costumes e cidades de muitos homens”! Ele não se propõe tirar fumaça dum clarão, mas luz da fumaça, a fim de nos exhibir, em seguida, maravilhas deslumbrantes, um Antífates e uma Cila, uma Caribde além dum Ciclope. Não inicia pela morte de Meleagro o regresso de Diomedes, nem pelo par de ovos a guerra de Tróia; avança sempre rápido para o desfecho e arrebatada o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se fossem estes já conhecidos; abandona os passos que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim.¹⁵

A preocupação com o efeito artístico também aparece no tratado horaciano:

¹³ HORÁCIO, *op.cit.*:55.

¹⁴ *Id.,ibid.*, p. 55-56

¹⁵ *Id.,ibid.*, p. 59

As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloqüente. Não vá Medéia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmudará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim.¹⁶

Sem perder de vista a recepção da arte, diz Horácio:

Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu Télefo, ou Peleu, me afligirão os teus infortúnios; se declamares mal o teu papel, eu dormirei, ou desandarei a rir. Se um semblante é triste, quadram-lhe as palavras sombrias; se irado, as carregadas de ameaças; se chocarreiro, as joviais; se severo, as graves. A natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as vicissitudes; ela nos alegra ou impele à cólera, ou prostra em terra, agoniados, ao peso da aflição; depois é que interpreta pela linguagem as emoções da alma. Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões.¹⁷

Assim como Aristóteles, Horácio acredita no engenho do poeta artífice, sem esquecer a importância da genialidade, do dom natural para o fazer poético:

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa.¹⁸

Com respeito aos personagens, reafirma Horácio as noções de coerência e adequação ao tipo, tal como o havia feito Aristóteles na *Poética*. Em relação à coerência, diz o poeta latino:

¹⁶ *Id., ibid.*, p. 60

¹⁷ *Id., ibid.*, p. 58

¹⁸ *Id., ibid.*, p. 67

Deve-se ou seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso, declare que as leis não foram feitas para ele e tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Ixíon, pérfido; Io, erradia; Orestes, sorumbático. Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma.¹⁹

Quanto à adequação do personagem ao tipo, recomenda Horácio:

Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto; a personagem manterá sempre feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida.²⁰

Embora seja possível continuar a identificar no resumido tratado horaciano outras concepções compatíveis com as idéias de Aristóteles expressas na *Poética*, parece-nos mais proveitoso identificar o ponto onde o seu pensamento pode sinalizar o recorte reducionista do universo trágico latino.

A passagem que nos permite identificar no tratado poético de Horácio indícios de uma atitude limitadora em relação à arte trágica coincide com a demarcação de fronteiras entre a comédia e a tragédia. Diz o citado autor:

A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o Jantar de Tiestes indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta.

Às vezes, contudo, a comédia ergue a voz e um Cremes zangado ralha de bochechas inchadas; muitas vezes, também, na tragédia, um Télefo ou Peleu se lamenta em linguagem pedestre, quando este ou aquele, na pobreza e no exílio, rejeita os termos empolados e sesquipedais, se lhe importa tocar, com suas queixas, o coração da platéia.²¹

Para além da preocupação com a recepção, o que leva Horácio a admitir algumas transgressões entre os gêneros, o trecho acima permite-nos deduzir uma fórmula geral para a concepção horaciana acerca de temas e estilos próprios à tragédia e à comédia: para o autor, a

¹⁹ *Id., ibid.*, pp. 58-59

²⁰ *Id., ibid.*, p. 60

²¹ *Id., ibid.*, pp. 57-58.

tragédia lida com temas públicos em estilo elevado, enquanto a comédia apresenta temas privados em “linguagem pedestre”. Ao chamar atenção para o estilo, Horácio aproveita noções extraídas das teorias retóricas do seu tempo. Embora os primeiros tratados retóricos da antigüidade latina não exemplificassem os estilos de oratória com passagens literárias, tão logo a literatura foi convidada a ilustrar considerações sobre o estilo, a tragédia ofereceu-se como representante modelar de linguagem elevada. Daí a origem da associação que não mais deixará as definições de tragédia nos séculos seguintes.

Antes de considerarmos com mais vagar os desdobramentos dessa relação fixada por Horácio entre a tragédia, os temas públicos e o estilo elevado, observemos na passagem acima citada o fato de referir-se o poeta latino ao “jantar de Tiestes” como emblema do trágico. Parece bastante significativo o fato de ter Horácio destacado no mito a cena que mais sugere compaixão e terror, a cena climática, o banquete horrível em que Tiestes devora seus próprios filhos. Nesse momento, não se pode esquecer que foi Teofrasto, o mais conhecido dos discípulos de Aristóteles, quem serviu de ponte na transmissão para os romanos dos conhecimentos produzidos no Liceu. Neste sentido, parece altamente significativa para a concepção latina de arte trágica a influência da definição de tragédia formulada por Teofrasto – “a catástrofe na vida de um herói”, ainda que essa definição possa ter sido mal interpretada, como veremos adiante. Esse recorte objetivado do gênero pode explicar o processo reducionista a que foi submetida a arte trágica no contexto romano, sobretudo a ênfase no terror que os latinos projetarão em relação à representação literária do trágico. É certo que Aristóteles também apresenta Tiestes como um dos mitos trágicos dignos de menção, mas é a *Ifigênia em Táuride*, de Eurípedes, a tragédia citada por Aristóteles para ilustrar a excelência da composição da ação trágica, exemplo de uma ação em que a catástrofe apenas se esboça, não chegando a se realizar, terminando a peça em final feliz. O “jantar de Tiestes” é, certamente, uma das mais terríveis cenas que se poderia eleger como representativa da arte trágica e essa opção horaciana pelo monstruoso banquete como emblema do trágico não deve passar despercebida em nosso processo de elaboração de uma definição latina de tragédia.

Podemos, assim, já a partir do tratado horaciano, fixar três parâmetros principais para uma definição de arte trágica na antigüidade latina, todos estabelecidos em contraste com a

comédia. Em primeiro lugar, como traço característico da *tragoedia* romana, a **elevação do estilo**. Essa relação entre a arte trágica e o estilo elevado propala a noção de **elevação social dos personagens**, o segundo dos critérios que conseguimos identificar na concepção latina de tragédia. Já vimos em nossas considerações sobre o legado grego que ainda quando se considera que os heróis e os nobres são sempre os protagonistas das tragédias gregas, a categorização do trágico como *spoudaion* sugerida por Aristóteles diz respeito ao tom enobrecedor, dignificador da tragédia, não ao *status* social dos personagens. As fontes latinas que estaremos utilizando desviam-se dessa estratégia enobrecedora de caracteres efetivada pela arte trágica (e apreendida por Aristóteles) para fixar claramente a pertença a uma ordem social elevada como padrão de definição de personagens trágicos. O terceiro dos traços definidores do trágico entre os romanos é ilustrado pelo recorte horaciano da cena do banquete de Tiestes como representativa da arte trágica e diz respeito ao **exacerbamento das emoções catárticas**, já destacadas por Aristóteles como características da tragédia.

Esse toque latino amplificador, melhor, desfigurador do *pathos* é uma das mais marcantes características da obra de Sêneca. Nas tragédias desse poeta, as emoções catárticas são exploradas de forma tão excessiva que os conflitos deflagradores do “terror” e da “piedade” acabam por produzir não apenas o *pathos*, mas o que Auerbach chama de “terrível ultrapatético”. Essa ênfase em emoções mórbidas acaba por ecoar na preferência de Sêneca por finais infelizes, senão catastróficos.

Embora não tenham sobrevivido “tragédias” de outros autores que possam legitimar essa ênfase no “terrível ultrapatético” e nos consequentes finais infelizes como condição preponderante na arte trágica latina, vários relatos de outras fontes sugerem que uma *tragoedia* romana era efetivamente caracterizada a partir dos parâmetros acima referidos: estilo elevado, alto *status* social dos personagens e representação de situações “terríveis-ultrapatéticas” com desfechos infelizes. Vejamos a esse respeito como Diomedes, um gramático do século IV a.D., relaciona temas, personagens e desfechos em sua distinção entre o trágico e o cômico:

Comedy differs from tragedy in that heroes, leaders and kings are introduced into tragedy, but humble and private persons into comedy. In tragedy, there are lamentations, exiles, and slaughters, whereas in comedy we have stories of love and abductions of virgins. Finally, tragedy frequently and almost always has sad outcomes to joyful affairs and the recognition that one's children and former good fortunes have taken a turn to the

worse. [In comedy, on the contrary, sad affairs are succeeded by more joyful outcomes].²²

E continua:

Therefore, they are distinguished by different definitions, for the one is called an *akindunos perioche* and the other a *tuches peristasis*; that is to say, sadness is proper to tragedy. Hence it was that Euripedes, on being asked by King Archelaus to write a tragedy about him, refused, and expressed the hope that Archelaus would never experience anything appropriate to tragedy. He thereby demonstrated that tragedy is nothing more than a presentation of miseries.²³

Já vimos no capítulo anterior como Diomedes foi diretamente influenciado pela definição de Teofrasto, mas talvez sua interpretação tenha extrapolado as noções sugeridas pelo discípulo de Aristóteles, como sugere Kelly na passagem abaixo:

We do not know whether Diomedes or his Latin sources reflect the doctrine of Theophrastus beyond the definition of tragedy (...). In the definition itself, there is no general commitment of tragedy to an unhappy ending, as there is in Diomedes subsequent explanation. One can undergo crises, experience hard times, and even run the risk of death without coming to final disaster. We need only to think of Orestes's adventures in *Iphigenia among the Taurians*. It is true that unhappy endings are more plentiful in Greek tragedy than happy ones, but it is not true that "almost" all tragedies end this way, and Diomedes gives a distorted impression of Euripedes *opera omnia* when he has him deliver such a gloomy assessment of the genre.²⁴

Contudo, Diomedes não é o único a estabelecer relações entre temas, personagens e desfechos como traços distintivos entre o trágico e o cômico. A passagem abaixo, extraída de Donatus, reflete atitudes semelhantes, acentuando ainda mais a noção de finais desastrosos como condição inamovível para a arte que se pretende trágica. Diz o autor:

Many things distinguish comedy from tragedy, especially the fact that comedy involves characters with middling fortunes, dangers of small moment, and actions with happy endings, whereas in tragedy it is just the opposite: imposing persons, great fears, and disastrous endings. Furthermore, in comedy what is turbulent at first becomes tranquil at the end; in tragedy, the action is just the reverse. Then too, tragedy presents

²² Apud. KELLY, *op.cit.*: 10

²³ *Id., ibid.*, p. 11

²⁴ KELLY, *op.cit.*: 11

the sort of life one seeks to escape from, whereas the life of comedy is portrayed as desirable.²⁵

Talvez seja importante considerar que Diomedes e Donatus, embora sejam ambos gramáticos do século IV, baseiam seus escritos em fontes mais antigas: Diomedes, por exemplo, recupera Suetônio, além de citar diretamente Varro (século I) e de atribuir sua definição de tragédia ao próprio Teofrasto. Donatus debruça-se em seus comentários sobre a comédia de Terêncio, além de ter sido influenciado por Evêncio, gramático do século III. O fato é que tanto fontes anteriores quanto posteriores às passagens acima citadas atestam a centralidade dos parâmetros que identificamos como definidores do gênero trágico no contexto latino.

Ovídio, por exemplo, afirma explicitamente que tragédia é *sublimia carmina*, considerando em suas *Tristia* que a tragédia supera todos os escritos por sua seriedade. Essa *gravitas* a que se refere Ovídio também é referida por Sêneca em uma das suas epístolas, quando afirma que as *fabulae togatae* contêm algo da “gravidade”, da seriedade da tragédia, estando, por isso, a meio caminho entre o trágico e o cômico. É certo que Aristóteles estabelecera como condição do trágico a “seriedade”, o tratamento de temas graves, mas não deixa de ser importante lembrar que a gravidade ou a seriedade compreendida por Aristóteles não incluía um desfecho infeliz como condição final de sua representação.

O fato é que, a despeito do aproveitamento dos mitos gregos e dos empréstimos que faz à obra de Eurípedes, as versões de Sêneca constroem o espectro representacional da tragédia grega, dando a ver uma modelagem simplificadora do universo trágico, contribuindo efetivamente para fixar a noção de desfecho infeliz como condição fundamental à arte que se pretenda trágica. Basta compararmos uma de suas obras mais conhecidas – a *Medéia*, com a fonte que a inspira, a *Medéia* de Eurípedes, para concluirmos que embora sejam mínimos os retoques feitos por Sêneca na estrutura do relato euripidiano, esses retoques simplificam e empobrecem o mito. As relações entre ação e caráter, construídas para servir ao projeto filosófico de Sêneca, ao seu estoicismo, programadas para exemplificar os perigos do descarrilamento das paixões humanas, enfonham a tragédia num didatismo explícito que

²⁵ *Apud. KELLY, op.cit.: 12*

acaba por sufocar a complexidade da dimensão humana sugerida pelos personagens de Eurípedes.

Assim, por exemplo, enquanto o Jasão concebido por Eurípedes é livre para escolher entre Medéia ou Creusa, o Jasão de Sêneca é forçado por Creonte a casar-se com sua filha, sendo desta forma poupado pelo poeta de responsabilidades quanto à preterição da antiga esposa por uma nova e jovem consorte. Ao podar o livre-arbítrio de Jasão, Sêneca passa a dispor apenas de duas forças antagônicas para construir seu conflito trágico, ou melhor, para demonstrar o perigoso curso dos excessos das paixões humanas: de um lado, Creonte, o tirano; de outro, Medéia, a feiticeira desmedida. Mas essa objetivação de forças contrárias, ao invés de acentuar, enfraquece o conflito trágico, sobretudo porque nesse novo traçado, a motivação das ações tanto de Creonte quanto de Medéia afiguram-se-nos como arbitrárias.

Com respeito aos motivos de Creonte, perguntamos de imediato: o que levaria um rei a obrigar um asilado “político” a casar-se com sua própria filha, sobretudo sabendo-o refugiado por envolvimento em crimes horrendos praticados por uma poderosa esposa feiticeira, oriunda de terras bárbaras, famosa por suas vinganças? Nada é dito sobre a motivação de Creonte, apenas se sabe que ele decreta o casamento, fazendo de Jasão uma quase “vítima”, não fosse o benefício de estar sendo presenteado com um casamento real.

Não é fácil perder de vista o Jasão euripideano, tentando justificar sua escolha perante Medéia, tecendo um discurso retórico que camufla os desejos do seu coração em uma decisão “política” que se pretende sábia, um mal menor, a maneira mais segura de manter-se a si e aos filhos a salvo sob a proteção do rei, deixando à filha do Sol a possibilidade do exílio como única solução possível. Ou seja, em Eurípedes, a motivação de Medéia para a ação trágica é coerente e convincente. Embora sua vingança seja desproporcional, compatível apenas com sua caracterização excessiva, compreende-se como o ciúme, o fato de ter sido rejeitada, desprezada, abandonada voluntariamente pelo amado impulsiona, senão justifica o trágico. Em Sêneca, a motivação de Medéia não convence nem comove, é arbitrária, injustificável: apesar de não depender de Jasão a possibilidade de mudanças no estado de coisas que a perturba, é ele o principal móvel da terrível vingança, a morte de Creonte sendo apenas parte desse percurso de revanche. A senda escolhida por Eurípedes permite um investimento significativo na piedade: sua Medéia sofre e chora, lamenta-se, aflige-se, humilha-se em cena, o planejamento de suas ações terríveis sendo entrecortado por expressões enternecedoras.

Sêneca, ao contrário, despreza o caminho do *pathos* para investir desmedidamente no *ethos*, apresentando-nos a imagem de uma Medéia maligna, enfurecida, diabólica. Comparando-se as duas é possível reconhecer o ritmo calmo, impertubável, das tragédias gregas, já notado por outros autores. Nos momentos mais decisivos, a Medéia de Eurípedes não deixa de apelar à razão e à compaixão:

Não volto atrás em minhas decisões, amigas;
sem perder tempo matarei minhas crianças
e fugirei daqui. Não quero, demorando,
oferecer meus filhos aos golpes mortíferos
de mãos ainda mais hostis. De qualquer modo
eles devem morrer e, se é inevitável,
eu mesma, que os dei à luz, os matarei.
Avante, coração! Sê insensível! Vamos!
Por que tardamos tanto a consumir o crime
fatal, terrível? Vai, minha mão detestável!
Empunha a espada! Empunha-a! Vai pela porta
que te encaminha a uma existência deplorável,
e não fraquejes! Não lembres de todo o amor
que lhes dedicas e de que lhes deste a vida!
Esquece por momentos que são teus filhos,
e depois chora, pois lhes queres tanto bem
mas vais matá-los! Ah! Como sou infeliz!²⁶

Compare-se o conflito íntimo vivenciado pela Medéia eurípideana com a vingança imaginada por Sêneca. Primeiramente, sua Medéia, personificando não o *pathos* mas a *hybris*, invoca as forças do mal:

Eu vos imploro, multidão das sombras silenciosas, deuses dos mortos, caos cego, obscura habitação do tenebroso Plutão, antros da horrível morte situados nas margens do Tártaro. Deixai vossos suplicios, ó almas, acudi para estas novas núpcias. Pare a roda que torce o membro de Ixion, de modo que ele possa pisar a terra; beba Tântalo em paz as águas do Pirene. Vinde todas, ó Danaides, iludidas pelo vão trabalho de vossas urnas sem fundo: este dia precisa das vossas mãos. A pedra que desliza para baixo, liberte enfim Sísifo. (...) E agora, chamado pelos meus encantamentos, ó astro da noite, vem com teu mais funesto rosto, tendo a ameaça sobre a tríplice frente.²⁷

²⁶ EURÍPEDES, *op.cit.*: 67

²⁷ SÊNECA, *op.cit.*: 102

Em seguida, em fúria, relaciona as provas de seu poder, dedicando a Febo Apolo, em sacrifício, a vingança que perpetrará:

Para ti, conforme o hábito de nossa raça, soltei os laços de minha cabeleira; percorri a pés nus os lugares mais secretos dos bosques; tirei a chuva das nuvens secas; remexi os mares nas suas profundezas: o oceano, quando venci as marés, teve de fazer recuar as apertadas ondas. (...) As vagas estrondaram; o mar inchou-se furiosamente, embora os ventos não soprassem; minha voz imperiosa fez desaparecer as sombras numa antiga floresta e voltar ali o dia; Febo parou no meio de sua corrida e a constelação das Iades, abalada pelas minhas magias, vacilou. Eis o momento, ó Febo, para assistir ao sacrifício, que preparei para ti.²⁸

O investimento de Sêneca no *ethos*, no caráter excessivo de Medéia é tão intenso que quando se aproxima o momento compassivo, a retórica do poder maléfico da personagem deforma o *pathos*, acentuando-lhe o horror:

Procura uma maneira especial de castigo: prepara-te para ser ainda digna de ti mesma. Não há mais nada de sagrado para ti, manda embora o pudor: pequena é a vingança que deixa puras as mãos. Inflama novamente teus fúrores, excita tua indolência que se está afrouxando, fazte brotar do fundo do coração os teus antigos ímpetos. Seja considerado como piedade tudo o que fizeste até agora. Vamos, faz de maneira que se saibam como eram insignificantes e vulgares os crimes praticados por ti para favorecer alguém. Meu ódio não foi senão um prelúdio: era possível ousar algo verdadeiramente grandioso com mãos ainda inexperientes? Com o meu furor de virgem? Agora, só agora sou Medéia: meu talento tornou-se grande no mal. Sou feliz, sim, sou feliz por ter cortado a cabeça de meu irmão; feliz por ter esquartejado seu corpo, por ter despojado meu pai de seu tesouro sagrado que ele guardava tão cuidadosamente; feliz por ter armado as filhas para que matassem seu velho pai. Ó meu ódio, tu não deves senão procurar um objeto: seja qual for o crime, tua mão não será inexperiente. Então, ó minha cólera, onde te atiras? Quais dardos queres dirigir contra o pérfido inimigo? (...) ah! se meu esposo já tivesse uns filhos de minha rival! – Mas basta pensar que todos os filhos que ele te deu foram gerados por Creusa. Gosto deste tipo de castigo; e com justa razão: é o crime supremo, eu reconheço-o; e é preciso que minha alma se prepare para isso. Vós, que fostes antes meus filhos, vós deveis expiar os crimes do vosso pai! – O horror fez bater meu coração, meus membros tremem pelo gelo, meu peito sente calafrios. Meu ódio abandonou-me e o amor materno reaparece inteiro em mim, afastando os sentimentos da mulher. Eu, eu vou derramar o sangue dos meus próprios filhos, de

²⁸ *Id., ibid.*, pp. 102-103

minha própria prole? Inspira-te melhor, ó minha demente cólera. Este espantoso crime deve ficar longe de meu pensamento. Qual seria a culpa que estes infelizes iriam expiar? – O seu crime é ter Jasão como pai; e um crime ainda pior: ter Medéia como mãe. Eles devem ser mortos: não são meus... Devem morrer: são meus... Eles não têm culpa, não fizeram nada de mal: são inocentes, confesso-o... Mas também meu irmão era inocente! Ó minha alma, tu vacilas. Por quê? Por que as lágrimas banham o meu rosto, por que sou arrastada por impulsos contraditórios, entre o ódio e o amor? Uma dúplice agitação produz esta incerteza. Assim como quando os ventos lutam entre si cruelmente e lançam para opostas direções as ondas do mar, umas contra as outras, e o oceano se agita indeciso, assim são as indecisões de meu coração: a ira expulsa a piedade, a piedade expulsa a ira. (...) Que o pai os perca. A mãe já os perdeu. Novamente cresce a minha dor e o meu ódio ferve. (...) Ó ira, acompanha-me onde quiseses: seguir-te-ei.²⁹

Ao contrário da Medéia de Eurípedes, que se apressa em matar os filhos para que não sofram, na versão de Sêneca, a ação trágica faz jus à retórica que a expressa. Mastigando a ação em palavras, sua Medéia apunhala primeiro uma das crianças, adiando a segunda morte para ser cometida diante dos olhos de Jasão, assim distendendo a cena climática e realçando morbidamente o horror.

Aferindo a relação entre ação, caráter e tragicidade em cada uma das duas obras concluímos que na tragédia de Eurípedes, antes de sofrermos com a morte dos inocentes, sofremos com a louca opção da mulher desesperada. Sêneca apenas nos permite sofrer pelas crianças. Sua Medéia é terrível demais para despertar compaixão.

A não estarmos considerando a tragédia como estratégia de racionalização do trágico, seríamos levados a ver nessa obra do poeta latino a instância de uma “cosmovisão cerradamente trágica”, para recuperarmos a categorização de Lesky. A fúria passional de Medéia, entretanto, responde pelo trágico nessa tragédia, oferecendo-se como causa das catástrofes que abatem os inocentes, veiculando a receita estoica de composição dramática que Sêneca acabará por prescrever para seus pósteros, receita que enquadra o trágico como produto dos excessos das paixões humanas.

Outro exemplo que se nos afigura terrivelmente opressivo é a trama forjada por Sêneca em *As Troianas*, sobretudo quando se considera que nessa obra o autor esmera-se em fundir duas tragédias eurípideanas, *As Troianas* e *Hécuba*, para realçar sua concepção de trágico entendida em seu sentido mais sórdido de desgraça resultante das desmesuras humanas.

²⁹ *Ibid.id.*, pp.107-108

Enquanto em Eurípedes a ênfase dos dramas vivenciados pelas mulheres troianas recai sobre a mudança de seus destinos, portanto, sobre a noção de instabilidade do existir, Sêneca enfatiza o sentido mais negativista das tramas, realçando antes as catástrofes em si e as motivações de seus agentes que as mudanças no *status* das personagens como condição para a tragédia. A própria idéia do autor de fundir duas tragédias numa só trama, assim duplicando o potencial de terror a ser morbidamente explorado, diz do gosto do poeta, fazendo ecoar em nossa mente o epíteto sarcástico que Erasmo de Roterdã formulará para o filósofo latino em seu *Elogio à Loucura*: nas sensatas palavras da Loucura de Roterdã, Sêneca é “duas vezes estóico”.³⁰

Parece claro que a ênfase grega na instabilidade do existir humano, como afirmamos no capítulo anterior, não produz uma noção exatamente otimista da vida, já que a imprevisibilidade da existência pode significar mudanças devastadoras, tais como as que afetaram as troianas. Contudo, se a instabilidade sinaliza a provisoriedade das situações, é certo que mesmo as situações mais terríveis podem vir a mudar – nas tragédias gregas as vidas humanas podiam se modificar de uma situação catastrófica para uma existência de bem-aventurança, tal como exemplifica o próprio Eurípedes com sua versão da *Ifigênia em Táuride*. Na concepção de Sêneca, registra-se sobretudo o mal, o terrível, a desgraça, antes que a *peripeteia*, a inversão no sentido das trajetórias humanas.

Observa-se, sob esse aspecto, como em relação à obra de Eurípedes, as tragédias de Sêneca se apresentam como um espelho deformante. Para Auerbach,

o temperamento fortemente estóico [como o de Sêneca], gosta particularmente de escolher assuntos sombrios que mostram um elevado grau de corrupção dos costumes, para fazê-los contrastar violentamente com um ideal de primordial simplicidade, pureza e virtude que paira em suas mentes.³¹

Para Auerbach, o estilo elevado, ao explorar no patético o horripilante, produz imagens sensivelmente pictóricas, mas não se detém no sensorial e no mágico, antes, exime-se em aproximar-se do sádico e do grotesco. Em oposição ao tratamento grego, que permitia comunicar o trágico-sensorial de forma comedida, tranquila, equilibrada, observa-se em

³⁰ ROTERDÃ, *op.cit.*: 42

³¹ AUERBACH, *op.cit.*: 49

Sêneca e na tradição que o segue uma linguagem gestualmente descritiva alimentada por atos convulsivos, resultando essa aproximação entre retórica e sentimentos mórbidos num universo caracterizado por uma humanidade desumanamente sobre-humana.

Mesmo com o desaparecimento dos textos trágicos – gregos e latinos – na tardia antigüidade, as imagens e as vozes desses seres tragicamente convulsivos moldados por Sêneca permanecerão na tradição dos comentadores, sua influência tendo insuflado nas fontes latinas uma noção aterradora de tragédia, estreitamente associada à idéia de criminalização dos personagens trágicos. Séculos mais tarde, reafirmando essa tradição, as tragédias de Sêneca serão as primeiras a reaparecerem entre os amantes das letras ao final da Idade Média, antecedendo por período considerável o ressurgimento das tragédias gregas, portanto, oferecendo-se aos olhos dos precursores da modernidade como representantes exemplares do fazer trágico.

Essa tradição que explora retoricamente a dimensão terrível e grotesca do pictórico-sensorial terá vida longa. Auerbach rastreará seus seguidores tanto entre os autores pagãos da tardia antigüidade quanto entre os autores patrísticos, entre eles, São Jerônimo e Santo Agostinho. Não se pode esquecer que o Cristianismo, ao gravitar em torno da Paixão, dispõe de uma ação trágica modelar, capaz de sustentar os fundamentos necessários a essa forma de expressão em que a tragicidade é retratada com esmerada crueldade. Em sua trajetória em direção ao mapeamento progressivo da representação realista na literatura, Auerbach identifica narrativas medievais que mergulham no trágico através do exarcebamento do terror e da piedade, testemunhando não apenas a continuidade dessa retórica inaugurada pela antigüidade latina, mas também fundamentando nossa certeza de que a Idade Média pode prescindir da tragédia, mas não do trágico enquanto categoria estética. Com respeito à tragicidade implicada na paixão de Cristo, talvez valesse a pena considerar que suas narrativas traem a estrutura fundamental da tragédia, a racionalização do trágico sendo alcançada com a culpabilização concreta de um agente (Judas) aliada à culpabilização simbólica de toda a humanidade, já que é em nome dessa humanidade pecadora que se justifica a morte, ou melhor, o “sacrifício” do Mestre.

Considerando-se a continuidade dessa linha de força que prima pela representação exagerada do horror, compreende-se melhor a preferência dos dramaturgos da modernidade

por apresentar no palco cenas violentas: motivando tal opção, o poder da tradição a influenciar não apenas os poetas, mas o gosto do público.

Não sabemos que poemas de Ovídio foram adaptados para dramatizações trágicas. Embora tenha escrito uma versão da *Medéia*, perdida para nós, o próprio Ovídio reconhece na passagem que citamos anteriormente nunca ter escrito versos para o teatro. Contudo, Kelly considera a possibilidade de ter sido a *Romana Tragoedia* a “Musa” das *Metamorfoses*³², sobretudo pela constante presença da *gravitas* no desenvolvimento temático dos poemas, que, por seu estilo elevado, ascendem à categoria de *sublimia carmina*. José Paulo Paes, na introdução que faz à sua tradução de alguns poemas do autor latino, chama a atenção para essa obra como representativa da fase menos frívola e mais erudita da produção de Ovídio. Já Ítalo Calvino, em sua obra *Por que ler os Clássicos?* (1993), identifica em *As Metamorfoses* o “campo de tensão”, portanto, o potencial dramático das representações mitológicas de Ovídio, nas quais deuses, homens e a natureza interagem numa rapidez quase cinematográfica.³³

É certo que alguns dos temas tratados por Ovídio em suas *Metamorfoses* têm caráter reconhecidamente trágico, como é o caso do mito de Jasão e Medéia, provavelmente oferecendo-se como facilmente adaptáveis a dramatizações trágicas. Contudo, é preciso cautela para aferir a tragicidade dos relatos míticos de Ovídio fora dos processos adaptativos, em sua forma poética original. O próprio título da obra, *As Metamorfoses*, embora apontando para um componente fundamental do universo trágico dos gregos – a noção de mudança, de provisoriedade das situações, de *peripeteia*, como preferiria Aristóteles, deixa-nos entrever que a manipulação de elementos potencialmente deflagradores do trágico por Ovídio se dá com outros propósitos. Um poema como “A morte de Narciso”, por exemplo, de estrutura nitidamente trágica, tratado com seriedade e em alto estilo, potencialmente dramatizável, foge não apenas ao desfecho infeliz, mas isenta-se de investir na deflagração do “efeito trágico”. Vale a pena acompanhar o tratamento dramático que Ovídio dispensa à “Morte de Narciso”, ainda que seja apenas para realçar, por contraste, o opressivo, o terrível mundo sem contrapeso que caracteriza a arte trágica de Sêneca.

³² Cf. *op. cit.*: 25

³³ Cf. CALVINO, *op. cit.*: 34 e 37

A primeira parte do poema de Ovídio é fundamentalmente descritiva, apresentando-nos o autor um *locus amoenus*, passagem muito apropriada a um prólogo interessado na construção imaginária de um cenário:

Fonte sem limo, pura prata em ondas límpidas,
jorrava. Nem pastor se achega, nem pastando
seu rebanho montês, ou gado avulso, acode.
Nem pássaro, nem fera, nem, tombando, um ramo
perturba a úmida grama que o frescor irriga.
O bosque impede o sol de aquecer este sítio.
Da caça e do calor exausto, aqui vem dar
Narciso, seduzido pela fonte amena.

Logo em seguida, aparecem instâncias mínimas de ação, entrelaçadas à plasticidade de inúmeras imagens. Nesse contexto, embora não haja ainda investimento dramático, o relato começa a fornecer os dados principais para a construção da ação trágica:

Se inclina, vai beber, mas outra sede o toma:
enquanto bebe o embebe a forma do que vê.
Ama a sombra sem corpo, a imagem, quase-corpo.
Se embevece de si, e no êxtase pasmo,
é um signo marmóreo, uma estátua de Paros.
De braços, vê dois sóis, astros gêmeos, seus olhos
Contempla seus cabelos dignos de Apolo
ou de Baco; suas faces, seu pescoço branco
a elegância da boca; a tez, neve e rubor.
No mirar-se, admira o que nele admiram.

Note-se, na passagem acima, as referências ao universo trágico: não apenas menciona Ovídio o deus da tragédia – Baco (correspondente latino do grego Dioniso), mas também vê Narciso “dois sóis”, signo irrefutável da presença de Dioniso. Tal como ocorre a Penteu, nas *Bacantes* de Eurípedes, ao ver “dois sóis” Narciso sinaliza sua possessão pela divindade do prazer e do êxtase, renunciando assim sua aproximação dos limites entre o belo, o agradável e o terrível. Tem início, em seguida, a deflagração do conflito irreconciliável que irá moldar a ação trágica – Narciso ama a si mesmo:

Deseja-se a si próprio, a si mesmo se louva,
 Súplice e suplicado, ateia o fogo e arde.
 Quantos beijos vazios deu na mentira d'água!
 Quantas vezes tentou captar o simulacro
 e mergulhou os braços abraçando nada!
 Não sabe o que está vendo, mas no ver se abrasa:
 o que ilude seus olhos mais o açula ao erro.
 - Crédulo buscador de um fantasma fugaz!
 O que buscas não há: se te afastas, desfaz-se.
 Esta imagem que colhes é um reflexo: foge,
 não subsiste em si mesma. Vem contigo. Fica
 se estás. Se partes - caso o possas - ela esvai-se.
 Nem Ceres - o alimento, nem o sono - paz,
 nada o tira de lá. Prostrado em relva opaca
 contempla as falsas formas sem saciar os olhos.
 Por seu olhar se perde. Meio-erguido, os braços
 aos bosques circundantes agitando, indaga:

Dois artificios são agora empreendidos pelo poeta de maneira a intensificar o conflito já descrito: desviando a instância narradora da terceira pessoa para o próprio Narciso, Ovídio a um só tempo nos aproxima do agente trágico, investindo na dramaticidade, assim como abre espaço para um novo discurso caracterizado pela intensificação do *pathos*, o que faz evoluir num *crescendo* o conflito trágico. Assim se lamenta Narciso:

“Houve, bosques, como estes, outro amor tão cruel?
 Sabeis. Destes refúgio a muitos que sofriam
 de amor. Houve outro em tantos séculos de vida
 - vossa memória é longa - que como eu penasse?
 Vejo o que amo, mas o que amo e vejo, nunca
 posso tomá-lo, e em tanto erro insisto amando.
 O que mais dói porém: não nos separa um mar,
 montes, caminho longo, sólidas murallhas.
 Água exígua nos tolhe. O outro também aspira
 a mim: sempre que beijo a amada face líquida,
 seus lábios refletidos tendem para os meus.
 É como se o tocasse: nos impede um mínimo.
 Sai fora dessa fonte! Vem! Por que me iludes,
 evasivo menino? em formas ou idade,
 nada em mim pode haver que te repugne. Ninfas
 me amaram! No teu rosto leio bons prenúncios:
 quando te estendo os braços, braços me distendes:
 se rio, sorris; lágrimas respondem lágrimas,

se choro; a meu aceno, acena tua cabeça.
 Advinho palavras em tua linda boca,
 móveis palavras, que ao ouvido não me chegam”.

Legitimando a estrutura trágica do poema, Ovídio apresenta um dos conceitos essenciais à tragédia identificados por Aristóteles em sua *Poética*, a *anagnorisis*, o reconhecimento do erro trágico. No dizer de Lesky, a prestação de contas, a consciência do sofrimento ... “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico”. Diz Narciso:

“Sou eu este outro! Não me ilude a imagem fútil.
 Queimo no amor de mim, no incêndio que me ateio.
 Que hei de fazer? Rogando, sou rogado. A quem
 e como suplicar? A mim cobiço e tenho:
 pobre e rico de mim. Quero evadir meu corpo,
 desejo estranho num amante! Separar-se
 daquilo mesmo que ama. Agora a dor me vence.
 Exaurido de amor, expiro em minha aurora.
 A morte não me pesa, alivia-me as penas.
 Quisera perdurar naquele a quem adoro:
 ambos, num só concordes, morreremos juntos.”

Como no teatro grego e tal como recomendado por Horácio, Narciso afasta-se do “cenário” para executar a sua ação trágica, deixando ao narrador a responsabilidade de relatar-nos os acontecimentos que irão por fim a sua vida. Em nosso entender, será esta instância narradora a causa da obliteração do efeito trágico no poema. Embora carregado de elementos trágicos, “A Morte de Narciso”, ao atingir seu momento de dramaticidade mais intensa, afasta-se do terrível, despede-se do *pathos* e acolhe novamente o apolíneo das imagens. Sob a máscara apolínea, o efeito trágico torna-se inalcançável, embora a morte, portanto, a catástrofe, esteja presente:

Rasga, doido de dor, as vestes em pedaços
 e pune o peito nu com seus dedos de mármore.
 Ferido, o peito vai-se tingindo de rubro,
 como um fruto que em parte se oferece branco

e em parte enrubesce; ou as uvas num cacho,
 imaturas, aos poucos se fazendo púrpura.
 Quando- igual - se revê na onda liquefeita,
 não mais suporta. Como a cera loura funde
 ao fogo leve e a fria geada matutina
 desfaz-se ao sol, assim Narciso, pouco a pouco,
 pela chama de amor se fina e se consome.
 Sua tez não mais figura neve enrubescida,
 nem força, nem vigor, tudo o que à vista agrada,
 nada resta em seu corpo, outrora amado de Eco,
 a ninfa que, ao fitá-lo se condói, ferida
 embora pelo seu desprezo. A ninfa chora
 e “Ai!” lhe responde aos “ais”, duplica seus lamentos.
 Toda vez que ele fere os braços, repercute
 o som dos golpes Eco. Às águas familiares
 voltando o olhar, Narciso diz com voz extrema:
 “Fugaz menino amado! Ai!” E o sítio em torno
 lhe repete as palavras. Diz “Adeus!” e “Adeus!”
 retorna a ninfa. Então no verde pousa a fronte.
 A noite lhe clausura os olhos, luz que se ama.

A despeito da presença da morte, o desespero de Narciso é narrado por Ovídio para realçar a beleza das imagens poéticas. O final do poema apresenta-se assim como um coroamento, não do *pathos*, muito menos de uma concepção pessimista do trágico, mas do culto ao apolíneo, ao belo, ou, se preferirmos, ao fazer poético:

Recebido no Inferno, assim mesmo esses olhos
 se deleitam, mirando-se no Estígio. Choram
 As Náíades o irmão, em tributo cortando
 os cabelos. As Driades deploram. Eco
 ressoa o pranto. As tochas fúnebres se agitam.
 Mas o corpo não há. Em seu lugar floresce
 um olho de topázio entre pétalas brancas³⁴.

³⁴ A identificação de elementos trágicos nesse poema foi demonstrada pela Profa. Dra. Suzi Sperber em uma das aulas do curso intitulado “Textos Fundamentais de Poesia”, ministrado por ela neste Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP em 1998. A oportunidade de participar como ouvinte das aulas facilitou-nos o aproveitamento não apenas dessa, mas de também de outras fontes de informação surgidas nas discussões com os colegas. No caso específico de “A Morte de Narciso”, avançamos com as idéias apresentadas por Sperber para demonstrar como, a despeito da manipulação de elementos dramáticos no poema, seu efeito é antes poético que trágico.

A análise de “A Morte de Narciso” nos fala da complexidade do universo trágico. Elementos estruturais identificados por Aristóteles como fundamentais à tragédia, tais como erro trágico e *anagnorisis*, atendimento aos requisitos propostos por Lesky - ação, consciência e *pathos*, cumprimento da definição de Goethe - existência de uma contradição irreconciliável, referências explícitas ao deus da tragédia, nem o conjunto de todos esses elementos se mostra efetivo o suficiente para enquadrar o poema de Ovídio no universo trágico. Certamente porque, no momento crucial do trágico, o *pathos* dá lugar à poesia - “A Morte de Narciso”, antes de referendar o terrível da morte, valida o belo das metamorfoses: o conflito trágico cerrado representado pela morte de Narciso é símbolo de exaltação à vida.

Não podemos deixar de pensar na influência de Ovídio em Shakespeare, sempre que nos deparamos, ao final das tragédias do dramaturgo inglês, depois das cenas aterradoras, com finais apaziguadores que suspendem a tragicidade dos conflitos trágicos cerrados. Diante do desconhecimento por parte de Shakespeare do legado trágico grego³⁵, portanto, de tragédias com finais felizes, a estrutura das *Metamorfoses* de Ovídio talvez expliquem porque, apesar de herdeiro de uma tradição que reduz o movimento da roda da Fortuna no universo trágico a meio ciclo, do apogeu à queda, Shakespeare insiste em demonstrar que ainda quando a catástrofe seja terrível, a ela poderá suceder uma nova realidade. Não parece ser por acaso que surgem ao final de *Hamlet*, um Fortinbras, depois de *Macbeth*, um Malcom, ao fim de *Richard III*, um Richmond.

A estratégia de utilização de elementos trágicos para realçar outros traços do existir humano não é algo incomum entre os poetas, embora na tragédia o que temos chamado de “efeito trágico” reverbere, obviamente, com mais vigor, tanto que muitas vezes se torna a mensagem primordialmente apreendida, quando não a única retida pelos espectadores. Quem se lembra de pensar, por exemplo, ao final do *Édipo Rei* de Sófocles, que a descoberta da identidade do rei tem como resultado não apenas a desgraça de Édipo, o suicídio de Jocasta e a danação de seus filhos, mas a salvação de Tebas, o fim da praga que a assolava, portanto, a salvação de um povo. Fora da tragédia, em outros gêneros poéticos, a utilização de elementos

³⁵Hipótese divulgada por alguns dos estudiosos do seu drama, por exemplo, em nosso país por Bárbara Heliodora, embora haja aqueles que advogam expressamente ter Shakespeare conhecido os textos gregos. A esse respeito, diz, por exemplo, Mello e Souza: Na conhecida passagem de *A Midsummer Night's Dream* lança Shakespeare o ridículo sobre o antigo teatro grego, exibindo a cena daqueles rústicos indivíduos que se propõem a representar uma tragédia em plena mata, para divertir o “duque” Teseu e sua corte” (s.d.: 14-15).

trágicos pode ser um recurso precioso. Já vimos como Homero se utiliza do trágico para valorizar a existência. Também Dante recorrerá ao trágico para transgredir a própria noção de trágico. No tão aclamado episódio de Paulo e Francisca, no Canto V do Inferno da *Divina Comédia*, a matéria-prima do poema é essencialmente trágica: Francisca de Rimini e Paulo Malatesta foram mortos por Gianciotto Malatesta, marido de Francisca e irmão de Paulo, por terem se apaixonado um pelo outro. Nesse breve resumo, há elementos que, manipulados por um tragediógrafo dariam vazão a um formidável efeito trágico: amor impossível (conflito), vulnerabilidade humana (deixar-se arrastar pela força das paixões, erro trágico, descomedimento), traição em família (que poderia ser relacionada a alguma manifestação do destino, de *até*) e finalmente, morte (conflito trágico cerrado). Submetidos a um Sêneca, o potencial trágico desses elementos bem se prestaria às suas lições estóico-moralizantes. Postos esses ingredientes no caldeirão dantesco, contudo, não é trágico o efeito que daí resulta, mas, sim, tem-se como efeito do relato uma exaltação ao amor e também ao poder da arte, uma aclamação ao belo:

“Mas porque de saber és desejoso,
 Como nasceu a flor do nosso afeto,
 Direi chorando o lance lastimoso.
 “Por passatempo eu lia e o meu dileto
 De Lanceloto extremos namorados;
 Éramos sós, de coração quieto.
 “Nossos olhos, por vezes encontrados,
 Cessam de ler; ao gesto a cor mudara.
 Um ponto só deu causa aos nossos fados.
 “Ao lermos que nos lábios osculara
 O desejado riso, o heróico amante,
 Este, que mais de mim se não separa,
 “A boca me beijou todo tremante,
 De Galeotto fez o autor e o escrito.
 Em ler não fomos nesse dia avante”.
 Enquanto a história triste um tinha dito,
 Tanto carpia o outro, que eu, absorto
 Em piedade, senti letal conflito,
 E tombei, como tomba corpo morto.”³⁶

³⁶ DANTE, *op.cit.*, trad. Xavier Pinheiro, s.d.:53

Na tradução em prosa de Hernâni Donato:

“Líamos juntos a história de Lancelote, de como sucedeu que fosse dominado pelo amor. Estávamos sós e sem qualquer malícia. Mas, por vezes, nossos olhares, encontrando-se, abandonaram a leitura e fizeram mudar a cor de nossas faces. Um trecho nos induziu ao pecado: foi ao lermos sôbre o beijo que o herói ousado depôs nos lábios da doce amante. Este aqui, meu companheiro para a eternidade, a boca me beijou ardentemente. Culpados, pois, do nosso crime foram o livro e o seu autor. Pois não lemos mais aquele dia!” Enquanto ela narrava a triste história, ele tanto chorava que eu, apiedado, desfaleci, tombando como corpo sem vida.³⁷

É certo que Francisca e Paulo perderam-se por sua paixão, estão no inferno, mas a paixão que a arte engendrou foi soberana – nem aí eles se separam. Tem-se assim uma situação trágica manipulada de forma a exaltar algo que, diluindo o efeito trágico, aponta para outros domínios. É óbvio que, acreditando no Empíreo, Dante, senão o homem, certamente o poeta, não compartilha de uma visão cerradamente trágica do universo, mas há ainda o inferno, o lugar do absolutamente trágico para os condenados. O episódio de Paulo e Francisca nos parece precioso porque, se o belo transcende o trágico, desfaz Dante, por vias sutis e indiretas, o absolutamente trágico do inferno.

Voltando à tradição literária da antigüidade latina, sentimo-nos em chão mais firme quando tomamos as tragédias de Sêneca e não os poemas de Ovídio como inspiradoras das noções sobre a representação literária do trágico enunciadas nesse período, sobretudo em sua fase mais tardia. As palavras abaixo, de São Jerônimo (342-420), discípulo de Donatus, dizem muito acerca da ênfase na focalização pessimista da arte trágica na tardia antigüidade. Desta feita, as mulheres são realçadas no recorte:

Whatever is contained in the swelling passions of tragedies, and whatever subverts honor, cities, and kingdoms, is connected with disputes over wives and whores. The hands of parents are armed against their children, unspeakable meals are prepared, and because of the abduction of one light woman Europe and Asia fight a ten-year war.³⁸

³⁷ DANTE, *op.cit.*, trad. Hernani Donato, 1997: 41

³⁸ *Apud*. KELLY, *op.cit.*: 31

Compare-se essa avaliação de Jerônimo com o discurso abaixo, proferido por Hipólito, na *Fedra* de Sêneca:

(...) la reine du mal, c'est la femme: cette ouvrière de tous les crimes sait assiéger les âmes; ce sont ses odieux adultères qui font fumer les ruines de tant de villes, qui font faire la guerre à tant de peuples et qui ensevelissent tant de nations sous leurs royaumes détruits de fond en comble.³⁹

Essas duas últimas passagens nos impelem a retomar nossas reflexões sobre a inquietante presença das mulheres nas tragédias. Vimos no capítulo anterior como são complexas as estratégias de modelagem de personagens femininas: para serem verossímeis, não podem deixar de ser “membros da tribo” das mulheres; para serem agentes, portanto, capazes de ações trágicas, não podem ser apenas “membros da tribo”, já que seus modelos sociais de comportamento, os estereótipos femininos, estão ideologicamente comprometidos com a observância da ordem estabelecida e com o decoro. Nesse jogo entre o estereótipo e a idiossincrasia, claro que são efetivamente mais agressivos e mais notados os traços idiossincráticos, desafiadores, transgressores. Esse viés transgressor, embora potencialmente presente em todos os agentes trágicos, evidencia-se com muito mais facilidade nos personagens femininos, influenciando de tal forma a recepção – e a crítica – que chegam mesmo a obscurecer as reflexões mais óbvias sobre a caracterização e o comportamento dos personagens masculinos, muitas vezes os causadores maiores dos desfechos trágicos em que as mulheres são julgadas culpadas. Os exemplos fornecidos por São Jerônimo, certamente inspirados em Hipólito, senão em Sêneca, elegem as mulheres como causa maior de todos os conflitos trágicos. Helena aparece como a única causadora da guerra de Tróia, a contrapartida masculina no processo de sedução e de rapto – Páris, transgressor da ética não apenas da sexualidade mas também da hospitalidade, torna-se absolutamente invisível e inomeado.

O mais intrigante não é detectar essas leituras deformantes da participação feminina no universo trágico no pensamento de São Jerônimo, um autor patrístico, ou mesmo em Sêneca, um reconhecido moralista, mas sim perceber que tanto o poeta quanto o padre são apenas representantes antigos de uma tradição crítica que subsiste até nossos dias. Vimos no capítulo anterior com que facilidade estudiosos contemporâneos profundamente esclarecidos esquecem

³⁹ SÊNECA, *Hipólito*. In: *Tragédies*, 1985: 199

os motivos de Clitemnestra para o adultério e para o crime contra o marido, realçando apenas a sua ação transgressora da ordem, como se Agamenão fosse o único ofendido, o único traído, a única vítima na *Orestéia* de Ésquilo, malgrado o esforço do poeta grego para iluminar as causas da vingança da rainha.

Não é preciso muito esforço para compreendermos o quão incômoda se mostra a presença das mulheres para os críticos moralistas. Claro está que a transgressão da ordem aponta para as zonas de turbulência nessa mesma ordem. Assim, por exemplo, ainda que a tradição social e religiosa dos gregos fizesse parecer legítimo o sacrifício de Ifigênia, já que Agamenão, ao sacrificar a filha, não apenas acede à determinação de uma deusa, mas o faz em cumprimento aos seus deveres como rei, não se pode esquecer que o poeta, ao focalizar essa tradição pelo viés do trágico, põe em questão essa mesma legitimidade, embora a ordem possa ser restaurada ao final, a partir de outros elementos apaziguadores.

Na mesma linha de pensamento depreciador da arte trágica, uma breve passagem de Lacantius dá conta não apenas da centralidade das mulheres no “luxurioso” e “desavergonhado” universo trágico, mas faz dessa presença feminina um pivô argumentativo para fundamentar sua avaliação devastadora dos espetáculos teatrais. Depois de discorrer com severidade sobre a brutalidade das mortes entre os gladiadores, condenando a presença do público nesses espetáculos, o cristão Lactantius conclui que o teatro tem um potencial ainda maior de corrupção dos costumes:

And as for the stages, their power of corruption is for all I know still worse. For even the comic plays speak of the defilement of virgins and the love of whores. And the more eloquent the authors who have dreamed up these villanies, the more persuasive they are in the elegance of their sentiments, and their skillfully meters and polished verses can be more easily retained in the memory of the audience.

Likewise, the tragic histories and the utter shamelessness of their movements: what do they teach or inspire except lustful desires? Their enervated and softened bodies, as they walk like women and dress like women, give a lying impression of shameless females with their lascivious motions.

What shall I say of the mimes, who excel in teaching corrupt ways? They give instruction in adultery as they act it out, and by presenting imitations show what is to be done in real life ⁴⁰

⁴⁰ *Apud. KELLY, op.cit.: 21.*

O problema da rejeição não apenas da tragédia, mas de qualquer obra ficcional com base em argumentos moralizantes está fundamentalmente relacionado às questões de historicidade ou de verossimilhança. Se é por projetar modelos de comportamento humano moralmente condenáveis que a literatura se mostra ameaçadora é porque esses modelos têm sentido histórico, ou pelo menos são passíveis de atribuição de sentido histórico, ainda quando sejam representações de mitos ancestrais, como é o caso da maioria das tragédias criticadas pelos moralistas cristãos. Assim, se a verossimilhança é uma das vias de objetivação da historicidade, as representações dramáticas dos textos literários são indiscutivelmente bem mais perigosas, já que não apenas relatam, mas corporificam as ações, apresentando-as ao vivo e a cores. Não se pode esquecer que mesmo quando se volta para um passado ancestral, o tempo do teatro é o eterno presente. Tudo acontece aqui e agora, diante dos olhos dos espectadores. Voltaremos à questão das representações dramáticas ao tratarmos do desaparecimento da tragédia na Idade Média. Por enquanto, sentimo-nos impelidos a divagar sobre a influência que possa ter exercido sobre os moralistas a passagem abaixo, citada por Donatus, que a atribui a Cícero, na qual fica patenteada não apenas a verossimilhança mas uma quase-veracidade como o objetivo maior da arte. Segundo Donatus, Cícero considera a arte, “*the imitation of life, the mirror of custom, the image of truth*”.⁴¹ Embora no texto de Donatus tal referência não tenha sido direcionada para a tragédia, ela se contextualiza em relação a arte dramática em geral. Não deixa de ser interessante viajarmos no tempo para escutarmos um possível eco desse pensamento nas palavras de Hamlet acerca do propósito das encenações, no momento em que o jovem está precisamente interessado em utilizar a arte para influenciar a vida: “*to hold, as ‘twere, the mirror up to Nature, to show Virtue her own feature, Scorn her own image, and the very age and body of the Time his form and pressure*”.⁴²

Seja por influência da definição de Cícero, seja por conhecer peças que desconhecemos ou por considerar os mitos ancestrais como relatos históricos, fato é que Donatus definirá a

⁴¹ Cf. KELLY, *op.cit.*: 15

⁴² SHAKESPEARE, *Hamlet*, III.ii.24-27.

tragédia nos seguintes termos: “*all comedy is based on invented stories, whereas tragedy is often derived from historical truth*”.⁴³

É possível que essa noção esquisita de *mimesis* trágica proposta por Donatus tenha a ver com um gradual mas crescente processo de aproximação da tragédia à vida real. Ainda na antiguidade romana, a palavra “*tragoedia*” escapou do teatro para buscar no cotidiano da existência humana cenas nas quais a vida imita a arte. Dio Cassius, por exemplo, refere-se ao assassinato de Agripina por seu filho Nero como uma “tragédia”: “*But the sea would not endure the tragedy that was to be enacted upon*”.⁴⁴

São vários os exemplos que se pode recolher, a partir dos romanos, de associações entre a palavra “*tragoedia*” e episódios da vida real que se deixam apreender como infelizes, catastróficos, terríveis. Às vezes, a negatividade da experiência relatada como “tragédia” não é focalizada como um fim em si mesma, como, por exemplo, nos relatos sobre os martírios de santo, que apesar de serem rotulados de “tragédias”, são apreendidos em seu sentido de *exempla*, de ensinamento de virtudes. O relato mais significativo nessa apropriação da “tragédia” para realçar exemplos de sofrimento e dor como superação positiva dos limites da existência será a própria paixão de Cristo. De qualquer forma, a positividade desses exemplos não se associa à “tragédia”, mas sim à sua superação, possível apenas em virtude das virtudes dos santificados.

Numa direção oposta – e certamente mais difundida, já que há comumente em todos os tempos mais “pecadores” do que “santos” – outra atitude freqüente a partir da tardia antiguidade será a fixação de uma relação entre “tragédias” da vida real e os comportamentos ou atitudes viciosas por parte de suas “vítimas”. Fortalece-se assim a noção de tragédia já tão explorada por Sêneca como punição por atitudes imorais ou criminosas. Quão longe estamos da noção aristotélica de *hamartia* como erro trágico involuntário ou mesmo da atenuante concepção grega sobre a intervenção do destino e dos deuses nas desgraças humanas.

Uma exceção que merece destaque nesse contexto latino literário e extra-literário de manipulação da palavra “*tragoedia*” é a obra de Boécio, *Consolation of Philosophy*. Nesta obra, as referências à tragédia assumem posições mais neutras, mais direcionadas para os desastres e para as infelicidades imerecidas ou imprevisíveis do que para a criminalização seja

⁴³ *Apud. KELLY, op.cit.: 12).*

⁴⁴ *Roman History*, 61.13.3

do protagonista, seja do antagonista. No texto, a Fortuna se dirige ao autor nos seguintes termos: “*What else does the clamour of tragedies bewail but Fortune overthrowing happy kingdoms with an unexpected blow?*”⁴⁵

Essas palavras, que datam do século VI, terão importantes desdobramentos nos séculos seguintes, sendo recuperadas por vários comentadores, embora em sentidos muitas vezes desviantes. A história da interpretação dessa passagem desenha uma trajetória complexa, contraditória, que chega ao final da Idade Média para se revelar preciosa em relação à noção de arte trágica apreendida por Geoffrey Chaucer e, na sequência da tradição chauceriana, por Shakespeare. Não fosse a intervenção da Fortuna no texto de Boécio, o universo trágico shakespeariano talvez não se oferecesse tão incômodamente desafiador aos que tentam adequá-lo à noção de “justiça poética”.

Voltando à antiguidade latina, é interessante observar como a associação da tragédia a episódios da vida real acabam por retornar ao universo dramático, reforçando noções estabelecidas sob a perspectiva literária. Já vimos como as relações entre desgraças ocorridas a pessoas más podem ter referendado concepções como as de Sêneca, sobretudo sua ênfase na criminalização de personagens trágicos. Também a associação da *tragoedia* a desgraças ocorridas com grandes nomes da história favorecerão a noção que será cada vez mais acentuada de tragédia como queda de governantes ilustres, passando os reis, os imperadores, enfim, as altas personalidades públicas a ocupar nas definições sobre a tragédia o lugar primordialmente concedido pelos gregos aos deuses e aos mitos ancestrais.

Um flagrante curioso do refluxo da influência dessa associação da tragédia a episódios da vida real na literatura encontra-se em Apuleio, em seu *Asno de Ouro*. É interessante notar como a mundaneidade da palavra “tragédia” poderia ter tido impactos mais profundos, não no sentido do fortalecimento de concepções já estabelecidas, mas de desafio, de ruptura mesmo em relação aos ditames fundadores da *tragoedia* latina. Na narrativa de Apuleio, o autor apresenta-nos como “tragédia” (no sentido dramático, já que expressamente nos adverte que deixará os socos⁴⁶ para ascender aos coturnos⁴⁷) um relato sobre uma mulher que “desavergonhadamente” se apaixona por seu enteado. Para além da semelhança entre o tema

⁴⁵ *Apud. KELLY, op.cit.: 33.*

⁴⁶ Calçados utilizados nas encenações da comédia.

⁴⁷ Calçados usados pelo coro de sátiros, signo das representações trágicas.

desse episódio e as versões trágicas sobre Fedra e Hipólito, parece razoável pensar que a licença de Apuleio ao classificar esse relato centralizado em “personagens baixos” como “tragédia” provém da banalização da palavra “*tragoedia*”, além, é claro, de tal transgressão servir aos propósitos humorísticos do autor. Seja como for, num contexto dominado pela vinculação obrigatória da representação trágica a personagens de *status* elevado, essa ousadia de Apuleio não teve qualquer repercussão efetiva com respeito à dramaturgia trágica.

O fato é que, do ponto de vista teórico, a *tragoedia* romana adentrará a era medieval nos moldes em que a coloca o gramático Plácido. Aproximadamente seis séculos depois de Horácio, Plácido fixará para a posteridade a relação entre a concepção pessimista e elitista do gênero, realçando nessa relação a forma de expressão conhecida como “*stilus altus*” :

Tragedy is a genre of poetry in which poets describe the grievous falls of kings and unheard-of crimes, or the affairs of the gods, in high-sounding words; comedy is a genre that encompasses the affairs of private and lowly persons, not in such a high style as in tragedy, but in one that is middling and pleasant.⁴⁸

Com isso podemos concluir que ao final da antigüidade clássica, a “tragédia” enquanto arte literária era compreendida como representação séria de personagens de *status* elevado, apresentada em estilo grave ou sublime, entendida como ficção ou como relato de fatos históricos, considerada com repugnância pelos autores patrísticos e com severidade pelos moralistas, sempre enfatizando conflitos desastrosos com finais infelizes. À exceção de Boécio, que enfatizava a Fortuna como causa das desgraças nas tragédias, os autores da tradição latina tendem a realçar a culpabilidade, senão a criminalização dos personagens trágicos, aí designando um lugar bem especial para o preconceito contra as representações femininas.

Ao condenar os homens pelos acontecimentos nefastos da existência terrena, a tragédia latina se afirma como exemplo evidente, embora pouco convincente, porquanto artificial, de racionalização do trágico. Se os elementos sugestivos de uma essência trágica era o garante da grandiosidade das tragédias gregas, ao deslocar o peso atribuído ao destino, ao acaso, à

⁴⁸ *Apud*. KELLY, *op.cit.*: 7

fatalidade, para as ações malignas da humanidade, o legado latino empobrece a tragédia, objetivando em sua estrutura um recorte que favorece o equacionamento do trágico à fórmula conhecida como “justiça poética”, racionalização explícita, por isso mesmo pouco convincente dos acontecimentos trágicos.

2. O que é tragédia na Idade Média?

Apesar das referências de Santo Agostinho a encenações de poemas trágicos e a despeito do conhecimento direto dos espetáculos cênicos sugerido pelos escritos de alguns autores da antigüidade tardia, fontes diversas afirmam que a partir do século I as encenações das tragédias gregas ou latinas haviam se tornado cada vez mais raras. Embora não seja possível descrever com precisão essa trajetória de definhamento dos espetáculos trágicos, pode-se sem grandes dificuldades compreender as causas do sufocamento das tragédias. Em primeiro lugar, vimos como desde o período helênico na Grécia e a partir da pacificação do império por Augusto em Roma a cultura passou a assumir gradualmente um caráter de erudição “livresca”. Na sequência desse processo, o cristianismo passa a responder pela objetivação de inúmeras forças contrárias à tragédia, não apenas em sua dimensão teatral, mas também enquanto arte literária.

Não é preciso muito esforço para perceber que os mitos trágicos não se adaptam ao enquadramento conceptual – social, religioso ou ideológico – proposto pelos seguidores da doutrina cristã. Se heróis épicos, tais como Ulisses ou Enéas, encarnavam ideais passíveis de serem aproveitados pelos propagadores do cristianismo, que virtudes poderiam exemplificar um Édipo, uma Medéia, uma Fedra? Ainda que os comentadores latinos não houvessem reduzido a idéia de tragédia à noção de catástrofe, não tivesse Sêneca legado aos séculos seguintes um modelo de universo trágico assaz sombrio e grotesco, povoado de seres desmesurada e horripilantemente passionais, a tragédia haveria ainda de enfrentar a rejeição cristã do corpo e da sexualidade.

A bem da verdade, não foi apenas o teatro trágico que desapareceu de cena na Idade Média. Como consequência da rejeição cristã do corpo, inúmeras outras atividades sócio-culturais foram extirpadas. Nas palavras de Jacques Le Goff, na obra *O Imaginário Medieval* (1994):

De todas as grandes revoluções culturais ligadas ao triunfo do cristianismo no Ocidente, uma das maiores é a que diz respeito ao corpo. Na Antigüidade, até as doutrinas que privilegiavam a alma não concebiam virtude ou bem que não se exercesse com a mediação do corpo. A grande reviravolta da vida quotidiana dos homens que nas cidades – lugares por excelência da vida social e cultural da Antigüidade – suprimiu o

teatro, o circo, o estádio e as termas, espaços de sociabilidade e de cultura que a vários títulos exaltavam ou utilizavam o corpo, foi o remate da derrota doutrinal do corporal.⁴⁹

Com relação à condenação da sexualidade, Jacques Le Goff dirige nossa atenção para uma pesquisa desenvolvida por Paul Veyne e Michael Foucault (1984) para afirmar que, embora essa condenação da sexualidade tenha sido anterior ao cristianismo, datando do Alto Império Romano (séculos I e II a.C.), então consubstanciada numa espécie de “puritanismo da virilidade”, o papel do cristianismo foi decisivo nesse processo. Isto porque, ao dar uma justificação transcendente à regulamentação do exercício da sexualidade, o cristianismo transformou o que seria uma tendência minoritária em comportamento “normal” da maioria. Conclui Le Goff:

Aos motivos que terão impelido os romanos pagãos para a castidade, para a limitação da vida sexual ao âmbito conjugal, para a condenação do aborto e para o descrédito da bissexualidade, juntaram os cristãos um motivo novo e premente: a proximidade do fim do mundo, que exigia pureza. São Paulo advertiu-os: “Digo-vos porém, irmãos, que o tempo é breve. O que importa é que também aqueles que têm mulheres vivam como se as não tivessem” (1 Cor 7, 29). Certos extremistas da pureza chegaram a castrar-se, como Orígenes: “... e há aqueles que se fizeram eunucos a si mesmos por amor do reino dos céus...” – já observara Mateus.⁵⁰

Em outro de seus livros (*Para um novo conceito de Idade Média*, 1993), Le Goff ilustra bem a relação entre a condenação da sexualidade e a rejeição da corporalidade, patenteada nos interditos a algumas profissões. Na verdade, os parâmetros de definição de profissões lícitas e ilícitas na Idade Média estaria relacionado a vários tabus, a saber, o tabu do corpo, o tabu do sangue, o tabu do dinheiro, tabus de origens diversas, atávicas, fortalecidos pela ideologia cristã, que utiliza como parâmetro concreto de aferição do valor das profissões o seu potencial de aproximação dos homens aos pecados mortais. Daí serem as listas das profissões ilícitas na Idade Média encabeçadas pelas prostitutas, pelos saltimbancos e pelos histriões: as profissões que facilitam o contato com a corporalidade, portanto, com a “luxúria”, são condenadas sem direito a apelação. Interessante é notar como esse temor à corporalidade e

⁴⁹ LE GOFF, 1994: 145

⁵⁰ LE GOFF, 1993: 158.

ao pecado impede os autores patrísticos de percerberem que, sobretudo quando enquadradas como conseqüências de ações maléficas, as tragédias veiculam lições éticas, senão morais, de comportamento, demarcando limites às ações humanas.

A idéia da “presença” da tentação sugerida pela vivacidade, pela corporificação, pela materialização sensorial das emoções compartilhadas nos espetáculos cênicos é denunciada por Agostinho em suas *Confissões*. Embora tratando de um episódio ocorrido em um circo de gladiadores, percebe-se como a presentificação de elementos corporais representa nesse texto uma poderosa tentação, caminho certo para o abismo das paixões. Nas palavras do autor, seu companheiro Alípio deixa-se arrebatar pelos espetáculos dos gladiadores no episódio seguinte:

Detestava ao princípio, por completo, tais divertimentos. Uma vez, alguns amigos e condiscípulos, ao voltarem dum jantar, encontraram-no por acaso no caminho e levaram-no com amigável violência ao anfiteatro a assistir aos jogos cruéis e funestos daquele dia. Ele recusava com veemência e resistia dizendo: – “Por arrastardes a esse lugar e lá colocardes o meu corpo, julgais que podereis fazer com que o espírito e os olhos prestem atenção aos espetáculos? Assistirei como ausente, saindo assim triunfante de vós e mais dos espetáculos”. Ouvindo estas palavras, levaram-no consigo ao anfiteatro, sem mais demora, com o desejo, talvez, de observar se era capaz de cumprir a promessa.

Apenas lá chegaram, ocuparam os lugares que puderam. Tudo fervia nas paixões mais selvagens. Ele, fechando as portas dos olhos, proibiu ao espírito de cair em tais crueldades. Oxalá tivesse também tapado os ouvidos! Num incidente da luta, um grande clamor saído de toda a multidão sobressaltou-o terrivelmente: vencido pela curiosidade e julgando-se preparado para desprezar e dominar a cena, fosse qual fosse, abriu os olhos. Imediatamente foi ferido na alma por um golpe mais profundo do que o que havia recebido no corpo o gladiador a quem desejou contemplar. Caiu mais miseravelmente do que aquele por cuja queda se tinha levantado o clamor. Entrou-lhe este pelos ouvidos e abriu-lhe os olhos, por onde foi ferida e abatida a alma, até então mais audaz que corajosa e tanto mais fraca quanto mais presumida de si mesma, em vez de confiar em Vós, como devia. Logo que viu o sangue, bebeu simultaneamente a crueldade. Não se retirou do espetáculo, antes se fixou nele. Sem o saber, sorvia o furor popular, deleitava-se no combate criminoso, e inebriava-se no prazer sangrento. Já não era o mesmo que tinha vindo, mas um da turba a que se ajuntara, um verdadeiro companheiro daqueles por quem se deixara arrastar. Que mais direi? Presenciou, gritou, apaixonou-se e trouxe de lá um ardor tão louco que o incitava a voltar não só com os que o haviam arrastado, mas a ir à sua frente e arrastando os outros.⁵¹

⁵¹ SANTO AGOSTINHO, *op. cit.*: 143-144.

Os escritos de Agostinho não nos permitem julgá-lo capaz de considerar os espetáculos teatrais mais nocivos do que o anfiteatro dos gladiadores, tal como o havia feito Lactantius, poucas décadas antes, em trecho que citamos na seção precedente. De qualquer forma, embora enfatizando a crueldade do circo de lutas e não do teatro, não podemos deixar de notar a insistência de Agostinho em realçar o potencial tentador do espetáculo “cênico”: não foi preciso muito para que Alípio cedesse ao prazer do circo – bastou-lhe abrir os olhos e destapar os ouvidos. Auerbach sugere uma belíssima interpretação para essa abrupta rendição de Alípio na retórica de Agostinho:

Contra a massificação plebéia, contra os desejos irracionais e desmesurados, contra o encanto das forças mágicas, a esclarecida cultura clássica possuía as armas do autodomínio individualista, aristocrático, mesurado e racional; os diferentes sistemas didáticos éticos concordavam em que um homem bem instruído, consciente de si mesmo, seria capaz, pelas suas próprias forças, de afastar-se de qualquer descomedimento, e que este não poderia penetrá-lo contra a sua vontade. Também a doutrina maniqueísta, da qual a posição de Alípio não estava na época muito distante, confia no reconhecimento do bem e do mal. Por isso ele se deixa arrastar *familiari violentia* para o anfiteatro, sem muita preocupação; confia nos seus olhos fechados e na sua decidida vontade. Mas a sua autoconsciência individualista e orgulhosa é derrubada instantaneamente. E não se trata aqui, de um Alípio qualquer, cujo orgulho, ou melhor, cuja essência mais íntima é arrebatada, mas de toda a cultura racional e individualista da Antigüidade clássica: Platão e Aristóteles, os estóicos e os epicuristas. O ardente desejo varreu-os, numa única e poderosa tempestade.⁵²

Com as palavras de Auerbach deixamos para trás a Antigüidade Latina e com ela o conhecimento direto dos espetáculos trágicos e dos textos das tragédias. Os escritos dos autores medievais sobre a arte trágica atestam um desconhecimento generalizado tanto dos textos quanto de dados mais específicos sobre a dimensão teatral das representações trágicas, gregas ou romanas, suas concepções estando fundamentadas em informações indiretas, extraídas dos relatos dos gramáticos latinos ou dos patriarcas da Igreja citados na seção precedente.

⁵² AUERBACH, *op. cit.*: 58-59.

Nosso ensaio pontual sobre a tragédia no período medieval toma como marco inicial a obra *Etimologias*, ou *Origens*, de Santo Isidoro, bispo de Sevilha (599-636), sem dúvida o mais importante lexicógrafo e enciclopedista do período que se chamou de Baixa Idade Média⁵³. Em sua catalogação, que abrange vários campos do conhecimento, Isidoro tenta oferecer o significado original das palavras elencadas, procedimento que algumas vezes resulta num breve relato de cunho histórico não apenas sobre as origens, mas também sobre as práticas ou instituições associadas ao conceito examinado.

Antes de considerarmos os dados relativos à tragédia fornecidos por Isidoro, insistimos que a despeito de um possível contato direto com a literatura produzida por Virgílio e por Ovídio, as referências desse autor acerca da literatura clássica pagã derivam de fontes secundárias. Essa falta de conhecimento direto do legado trágico evidencia-se em todas as suas entradas relacionadas à arte dos tragediógrafos e às dramatizações das tragédias. No Livro 8, por exemplo, Isidoro glossa a palavra “trágico” nos seguintes termos:

Tragedic [poets] were so called because in the beginning they sang for the prize of a goat: the Greek word for goat being *tragos*. This is also confirmed by Horace: “who competed with a tragic poem for a cheap goat”. Then after that time the following generations of tragic [poets] acquired much honor for the skill with which they composed the arguments of their stories in the image of truth.⁵⁴

As inexatidões dessa definição são facilmente localizáveis. Em primeiro lugar, Isidoro não distingue entre ator e autor trágico. Em seguida, generaliza o “canto” como forma de expressão dos “trágicos”, certamente considerando apenas as formas latinas de encenação trágica – a tragédia cantada ou a citarédia, desconhecendo que nas tragédias gregas, o canto era o modo de expressão associado ao coro e, embora os atores pudessem vez ou outra entoar seus versos, não há como desconsiderar os diálogos dramáticos na representação trágica dos gregos, a menos que pouco ou quase nada se saiba a seu respeito. Não se pode esquecer

⁵³ A partir deste ponto, estaremos seguindo os passos de H. Kelly na já referenciada obra *Ideas and Forms of Tragedy in the Latin Middle Ages*. Embora sejam outros os propósitos do autor em seu texto, aproveitamo-nos não apenas de suas idéias como suporte ao nosso argumento, mas, sobretudo, de suas citações e traduções de passagens latinas, considerando que muitas das fontes por ele reunidas e referenciadas permanecem indisponíveis, não traduzidas ou mesmo não publicadas.

⁵⁴ *Apud* KELLY, *op.cit.*:38

também que mesmo as tragédias cantadas pelos latinos incluíam falas dramáticas, como sugere o relato de Dio Cassius acima referenciado, o que mais uma vez aponta para a fragilidade das concepções etimológicas fornecidas por Isidoro. Finalmente, ainda na passagem acima citada, a alusão à “imagem da verdade” como parâmetro para a construção dos argumentos, embora possa ser interpretada como uma referência à verossimilhança, pode também ser compreendida como facticidade histórica, o que parece mais provável, já que, ainda no Livro 8, Isidoro, ao opor o “trágico” ao “cômico”, afirmará que

The comic speak out on the deeds of private men, the tragic on public affairs and the **histories** of kings. Moreover, the arguments of tragic poets come from sorrowful things, those of the comic from joyful. ⁵⁵

Como se pode ver, além de associar a tragédia à história, tal como o fez Donatus, Isidoro mantém a distinção fixada pelos latinos entre o trágico e o cômico com base nos temas e no efeito emocional das tramas. Vale salientar que as referências ao estilo elevado da tragédia ou baixo da comédia não aparecem em suas considerações.

Ao definir “*orchestra*”, Isidoro mais uma vez evidencia seu conhecimento indireto, lacunoso, contraditório acerca do universo trágico:

The orchestra was the platform of the scene, where the dancer could act, or where the persons could hold a disputation. For it was the orchestra that the comedic and the tragic poets ascended for their competitions, and while they were singing, others made gestures. ⁵⁶

Ao que parece, nessa passagem, a referência de Isidoro aglutina a *tragoedia saltata* e a “tragédia cantada”. Essa confusão entre os gêneros reaparece no Livro 18, ao se referir aos mímicos nos seguintes termos:

⁵⁵ *Id., ibid.*, p.39, grifo nosso

⁵⁶ *Id., ibid.*, p. 43

Mimes are so called from a Greek word because they are imitators of human things. For they had their author who would speak the story before they performed their imitation. For the stories were composed by the poets in such a way that they would correspond closely to bodily movement.⁵⁷

Ainda no Livro 18, Isidoro deixa-nos perceber seu débito a algum autor patrístico, talvez a Santo Agostinho, a quem cita algumas vezes em outros contextos, talvez a Lactantius. O fato é que as noções apresentadas nos capítulos que tratam sobre os “trágicos”, os “cômicos” e os “histrões” recuperam não apenas a concepção pessimista de tragédia construída pelos comentadores latinos mas também a visão preconceituosa acerca dos temas cômicos e dos espetáculos cênicos em geral, sem esquecer Isidoro de focalizar o universo feminino como eixo centralizador dos vários elementos “ameaçadores” dos espetáculos teatrais:

Tragedians. Tragedians are those who sang in poetry of the ancient deeds and sorrowful crimes of wicked kings while the people look on.

Comedians. Comedians are those who sang of the affairs of private men, in their speech or gestures, and they set forth in their stories the defilement of virgins and the love of whores.

Histrions. Histrions are those who imitate the movements of shameless women by dressing in female clothes. They also by means of dancing set forth histories and past events. They were called histrions whether because that type of actor came from Istria, or because they presented stories made up of histories, and were therefore “historions”.⁵⁸

Depois dessas definições, Isidoro acompanha os Patriarcas da Igreja em seu severo julgamento acerca das encenações teatrais:

You should hate this spectacle, O Christian, as you hate its authors.⁵⁹

⁵⁷ *Id., ibid.*, p. 45

⁵⁸ *Id., ibid.*, pp. 46-47.

⁵⁹ *Id., ibid.*, p. 47.

Reforçando o preconceito em relação aos espetáculos cênicos, Isidoro associa a palavra grega “*hypocritae*” (ator) ao sentido bíblico de “fingidor” em suas reflexões sobre esses atores que cobriam suas faces com tintas ou com máscaras de linho coloridas (*simulacra*), algumas vezes chegando a pintar também seus pescoços e mãos com a finalidade de “ludibriar” o público, podendo apresentar-se como homens, como mulheres, como jovens ou como velhos, com cabelos curtos ou longos!⁶⁰

Toda essa carga negativa identificada nos conceitos de Isidoro sobre o universo teatral pode estar associada a uma das definições que oferece o enciclopedista para a palavra teatro – em suas *Etimologias*, Isidoro associa *theatrum* a bordel.⁶¹

Antes de passarmos ao próximo autor medieval, retenhamos um breve sumário das idéias de Isidoro: o bispo de Sevilha enfatiza a relação da tragédia com os eventos tristes, embora nada afirme com respeito ao final catastrófico ou infeliz. Por outro lado, criminaliza o protagonista da ação trágica, ao tempo em que define seu *status* social – a tragédia cantaria “*the ancient deeds and sorrowful crimes of wicked kings*”. Também se refere ao caráter “público” e “histórico” do acontecimento. Nada diz em relação ao alto estilo que a antigüidade latina associava à tragédia. Essas noções expressas por Isidoro acerca da tragédia ou do universo teatral, juntamente com a tradição instituída por Horácio, em sua *Arte Poética*, e por Boécio, em sua *Consolation of Philosophy*, constituirão a base fundamental para a definição de tragédia na Idade Média.

Outra autoridade em etimologias no período medieval é São Remígio de Auxerre (841 - 908). Reconhecido mitógrafo do Vaticano, embora recuperando muitas das idéias de Isidoro, São Remígio representa uma fonte independente de conhecimento na Idade Média, fomentando um círculo de influência bastante significativo em seu tempo e nos séculos seguintes. Em seu comentário à obra *O Casamento de Filologia e Mercúrio*, de Marciano Capella, São Remígio demonstra conhecer a relação estabelecida pela tradição horaciana entre a tragédia e o alto estilo, já que define “*buskined songs*” como “*tragic and high-sounding*”.⁶² Em outro momento, recupera a relação da tragédia com os bodes, insistentemente lembrada pelos autores medievais, informação também provavelmente facilitada, direta ou

⁶⁰ Cf. KELLY, *op. cit.*: 48

⁶¹ *Id., ibid.*, p. 49

⁶² Cf. KELLY, *op. cit.*: 52

indiretamente, pelas referências ao assunto feitas por Horácio em sua *Arte Poética*, aliás, uma obra que se manterá viva e acessível ao longo de toda a Idade Média. Para São Remígio, o etimólogo,

Tragedies are called so because it was a *tragos* or goat that tragicians received as a reward; or they also get their name from cheap little gifts called *tragemata* in Greek and *bellaria* in Latin.⁶³

Embora refira-se apenas brevemente aos temas e à natureza da tragédia, São Remígio faz reverberar o tom lutuoso das definições latinas. Talvez seja valioso lembrar que a apreciação dos registros escritos nesse período medieval dependem da localização de informações não em uma única obra, mas nas várias cópias que do seu texto original foram feitas e que muitas vezes se mostram divergentes. Assim, por exemplo, numa das cópias dos escritos de São Remígio, lê-se o seguinte:

Tragoedia sunt carmina quae constant exemplis mortuorum hominum et deplorant miseras⁶⁴

Em outra das cópias:

Tragoedia sunt carmina quae constant ex praeliis mortuorum et deplorant miseras hominum.⁶⁵

Seja como for, continuamos no trajeto lutuoso da tragédia rumo à modernidade. Segundo Kelly, as definições de São Remígio podem ter sido inspiradas, ou podem ter inspirado a glosa de Eusébio em sua *História Eclesiástica*, que também inclui a observação segundo a qual a palavra tragédia deriva da relação entre a arte trágica e os bodes ofertados como prêmio aos trágicos. Mas independentemente de quem tenha sido o foco influenciador,

⁶³ Segundo KELLY, as palavras *tragemata* e *bellaria* referem-se usualmente, no contexto em que foram invocadas, a doces ou frutas servidos como sobremesa após as refeições. Não se sabe a fonte para essa associação estabelecida por São Remígio, embora ela não pareça ter tido maiores repercussões. (Cf., *op. cit.*: 51)

⁶⁴ Cf. Kelly, *op. cit.*: 55

⁶⁵ *Apud*. KELLY, *op. cit.*: 55

uma referência feita por Eusébio à vida de Herodes demonstra que também este entende a tragédia como representação das misérias humanas:

It would be too long if I told how the prosperities of his rule which he had enjoyed until that time were overshadowed by domestic slaughters. If I were to describe the ignominy of his marriage, the deaths of his children (of which he was the parricide), and the slaughter of his sister and all of his relatives, it would seem that I composed a tragedy, rather than a history.⁶⁶

Provavelmente inspirado nessa passagem de Eusébio, o Papa Nicolau I, em uma carta datada de 867, propõe-se a contar uma “história”, “*if it should not be called a tragedy*” – “*of two bishops who refused to send an adulteress back to her husband*”⁶⁷. Nesse contexto, a tragédia parece estar mais associada à concepção escandalosa de adultério do que à noção de catástrofe ou de morte. Seja como for, é negativa a conotação sugerida pelo episódio, o que reforça a ênfase que temos direcionado para a reconstrução medieval de um universo trágico voltado para a representação das misérias humanas, nesse caso, sinalizando-se mais uma vez a presença das “fraquezas” femininas.

Outro autor que exemplifica a conotação pessimista de tragédia na Idade Média é Ekkehard de St. Gall (980-1036), o quarto dos abades suíços com o mesmo nome. Inúmeras vezes em suas crônicas, Ekkehard fala de tragédias da vida real, sempre referindo-se a episódios que envolvem sofrimento e destruição. Discípulo de Notker Labeo, Ekkehard parece ter sido influenciado pelos escritos do mestre, que havia retomado algumas das idéias de Boécio, de Remígio e de outras fontes. Contudo, além de não se ater à noção de Fortuna sugerida por Boécio (mais aproximada da concepção grega de tragédia em oposição à freqüente criminalização dos agentes trágicos pela tradição latina não-boeciana), Notker Labeo referia-se às tragédias apenas como poemas lutosos, “tais como os escreveu Sófocles entre os gregos, relatando as quedas de reinos e cidades”, reconhecendo explicitamente não saber se existiram poetas trágicos latinos, o que legitima o seu reduzido conhecimento sobre o assunto.⁶⁸

⁶⁶ *Id., ibid., p. 55*

⁶⁷ *Id., ibid., p. 55*

⁶⁸ *Id., ibid., p. 56.*

Uma visão fantasiosa da tragédia é oferecida por um dos diversos discípulos de Remígio, para quem as tragédias eram assim chamadas por causa dos bodes que os homens matavam com o intuito de limparem suas espadas, marcando em suas armas o número dos animais que conseguiam matar. Outro dos seguidores de Remígio retomará a relação estabelecida por Isidoro entre “teatro” e “bordel”, explicando que essa relação devia-se ao fato de se deitarem os homens com as prostitutas após os espetáculos, por trás da “cena”. Para esse autor, *scena* é glosado como “o lugar do teatro no qual os homens se deitam com as putas”⁶⁹

Dois autores anônimos da Baixa Idade Média, apenas identificados por seus manuscritos, ajudam-nos a reconstruir essa trajetória pontual de recuperação das noções de tragédia na Idade Média. São ambos comentadores da *Arte Poética* de Horácio – o Lambda-Phi-Psi e o Aleph-Beth Scholiast, respectivamente referenciados como Lambda e Aleph a partir da classificação dos seus escritos que permanecem não publicados. Estima-se que Lambda tenha pertencido ao século VII e embora retome algumas das idéias de Isidoro, suas concepções podem ser consideradas como independentes do tratado do bispo de Sevilha. Prova disso é que para o autor desconhecido, a tragédia é escrita em alto estilo, questão não mencionada por Isidoro. Entretanto, o exemplo de enredo trágico fornecido por Lambda segue os passos de Isidoro na criminalização dos protagonistas: para o autor anônimo, a tragédia lida com *scelera* cometidos pelos descendentes de Tântalo, que deu seu filho Pélops aos deuses para o criarem. Na sequência, informações corretas mesclam-se à falta de conhecimento direto dos mitos: os filhos de Pélops são Atreu e Tiestes, um dos quais violentou a esposa do outro, e o outro matou o filho do violentador. Atreu (não Agamenão) é referenciado como o pai de Orestes, que matou sua própria mãe. A fábula a ser recitada em cenas não deveria conter mais nem menos que cinco personagens e não mais que três pessoas para narrar a fábula.

Lambda, informado por Horácio, também não esquecerá de associar a tragédia aos bodes, sendo que em sua concepção, o poeta que originalmente teria composto tragédias para ser remunerado com um bode, abandonou o gênero, por ser este vil, e teria começado a escrever sátiras, já que estas eram consideradas mais nobres.⁷⁰ A superioridade da sátira em

⁶⁹ *Ibid.id.*, p. 56

⁷⁰ “*Dicit quia ille poeta qui antea carmen scribebat ut hirco mereretur remunerari, relicta tragoedia quasi vilior, contulit, se ad saturam scribedam, utpote nobiliorem*” (*Apud. KELLY, op.cit.*: 59)

relação à tragédia seria explicável pelo fato de denunciar a sátira publicamente os vícios das pessoas.

Aleph, o segundo dos autores desconhecidos que estamos examinando, apoia-se mais nos escritores cristãos. Como Lambda, também ele se distingue da tradição representada por Isidoro ao retomar a relação entre a tragédia e o estilo elevado. Para Aleph, os cômicos usavam “socos” para simbolizar o fato de utilizar a comédia um estilo humilde no tratamento de temas humildes. Os trágicos, ao contrário, utilizavam altos coturnos porque a tragédia era discurso elevado (*alta oratio*) e lidava com pessoas de alta estirpe. Quanto aos temas e personagens trágicos, Aleph reproduz a noção negativista da tradição latina: a tragédia lida com “*magna miseria magnarum personarum*”⁷¹.

Outros três autores podem ainda ser citados para complementar esse quadro ilustrativo sobre as concepções de tragédia na Baixa Idade Média: Lambert de Hersfeld, Bernard de Utrecht e Papias, o lexicógrafo, todos fundamentados nos escritos de Isidoro de Sevilha. Para Lambert, a tragédia era cantada no teatro, lidava com crimes e era lutuosa. Bernard de Utrecht revela-se um Isidoriano de outra ordem: para ele, a “tragédia”, definida em contraste com a comédia, é uma categoria de poema no qual

public affairs and the crimes of the powerful are depicted; the name comes from another word for goat, since a goat was given to tragic poets because of the filthiness of the vice that was to be expressed. Later on, buskins were also given to them because of the gravity of their words⁷²

O comentário de Bernard de Utrecht nos pareceu intrigante pelo desvio moralizante que empreende ao estabelecer a relação entre a arte trágica e os bodes. Essa é a primeira vez dentre as fontes que rastreamos que um autor associa a arte trágica ao bode não em sua relação monetária, neste sentido positiva, de prêmio merecido, mas por sua conotação de materialização de vícios morais.

Finalmente, o trecho abaixo, escrito por Papias (“o Guia”), uma autoridade no movimento lexicográfico, permite-nos encerrar de forma bastante expressiva essa exposição

⁷¹ *Id., ibid., p. 60*

⁷² *Id., ibid., p. 62.*

pontual sobre as conjecturas acerca do universo trágico na Baixa Idade Média, examinando sua definição não de tragédia, mas de comédia. Para Papias,

Comedy comprehends the affairs of private and humble persons, not in such a high style as tragedy, but in a middle and sweet style, and it often deals as well with historical fact and important persons.⁷³

Apesar da reconhecida importância de Papias no período medieval, sua definição mistura aleatoriamente reflexões anteriormente apresentadas, confundindo os temas próprios à tragédia e à comédia. Transferindo as noções de veracidade histórica e de importância social dos personagens trágicos para o universo da comédia, essa definição poderia ser lembrada apenas como mais uma das fantasiosas noções sobre os gêneros dramáticos formuladas pelos autores medievais ... não fosse a hipótese de ter sido essa passagem de Papias a base para a exposição de Dante acerca da comédia em sua *De vulgari eloquentia* e no Inferno de sua *Comédia*, assim considerada em oposição à “alta tragédia” de Virgílio. Antes de Papias, não parece haver indícios de associações tão diretas entre comédia, eventos históricos e personagens importantes, embora acerca desse legado medieval, todas as nossas conclusões devam ser consideradas como provisórias, já que muitos escritos continuam desaparecidos, outros se mostram não identificados, danificados, obscuros, não catalogados ou não traduzidos.

Nomes importantes poderiam ser evocados para anunciar, nesses séculos que se estendem entre Isidoro e Papias, controvertidas, embora sempre negativistas, definições de tragédia, um gênero que, apesar de “adormecido”, não saiu inteiramente de circulação, já que entre os *auctores* clássicos não apenas lidos, mas incluídos oficialmente nos *curricula* medievais⁷⁴, os escritos de Horácio e Donatus, mas também de Ovídio e Virgílio revelaram-se suficientes, senão para informar com exatidão sobre a tragédia, pelo menos para suscitar curiosidade sobre a temática, a natureza e os personagens que povoavam o universo trágico. Contudo, considerando que os comentários sobre a tragédia rastreados por Kelly nesse período são sempre mesclas entre a tradição horaciana (alto estilo, bodes, coturnos) e a isidoriana

⁷³ *Id., ibid., p. 65*

⁷⁴ Para informações sobre os *auctores* incluídos nos currículos medievais ver a já citada obra de Curtius, *European literature in the Latin Middle Ages*.

(criminalização de personagens, veracidade histórica, tom lutuoso), preferimos passar a examinar os escritos dos autores do século XII, a chamada “renascença” do período medieval.

Nesse século, embora já se tenha notícias esparsas do aparecimento de textos ou fragmentos da obra trágica de Sêneca, não há ainda indícios de reflexões sobre a tragédia que possam modificar o quadro legado pelos séculos anteriores. O autor mais significativo para a divulgação de concepções acerca da tragédia nesse século será William of Conches (1090-1155), professor de Latim de John of Salisbury e sucessor de Bernard de Chartres. Observe-se, através do comentário de Conches à já mencionada obra de Boécio, *Consolation of Philosophy*, sua contribuição à concepção de tragédia na Idade Média:

Tragedy is a writing dealing with great iniquities, which begins in prosperity and ends in adversity. And it is contrary to comedy, which begins with some adversity and finishes in prosperity. And it is called tragedy because its writers [‘describers’] were remunerated with a goat, in order to point up the filthiness of the vice it contains.⁷⁵

É interessante notar que, embora comentando Boécio, um autor que havia mantido certa neutralidade em relação à malignidade dos personagens trágicos, enfatizando a Fortuna e não a maldade humana como causa das tragédias, Conches decide-se pela tradição Isidoriana, que incorpora o ânimo dos autores patrísticos criminalizando os agentes trágicos. Vale ainda lembrar que não há no comentário de Conches nenhuma referência à tragédia enquanto arte dramática. Finalmente, ressalte-se uma inovação em seu comentário, ou melhor, uma retomada da antiga tradição romana, fixada pelos textos de Diomedes e de Donatus: a noção segundo a qual a tragédia começa em prosperidade e termina em desgraça. Sabemos que nem mesmo as tragédias de Sêneca, que terminam quase invariavelmente em desgraça, podem ser consideradas como tendo inícios felizes. Contudo, essa noção de passagem da felicidade para a infelicidade terá importantes desdobramentos nos séculos seguintes, sendo essa concepção de final feliz como fundamentadora da comédia mais uma das justificativas para a curiosa inclusão do famoso poema de Dante nessa categoria genérica.

⁷⁵ Cf. KELLY, *op.cit.*: 69.

Ainda no século XII, dois lexicógrafos reiteram a noção de estrutura trágica como um enredo que se desenvolve da felicidade para a infelicidade: Osbern de Gloucestre e Huguccio. Para ambos, a tragédia começa na alegria e termina na tristeza, ao contrário da comédia, que começa mal e termina bem. Huguccio nos fornece inclusive uma evidência de que em seu tempo, essa noção já havia se libertado do domínio da erudição para servir a propósitos do cotidiano:

Whence we are accustomed in our salutations to send and wish to friends a tragic beginning and a comic end, that is, a good and joyful beginning and a good and a joyful end.⁷⁶

É possível concluir essa reflexão sobre o século XII, o século do chamado “renascimento medieval”, afirmando que sua mais expressiva contribuição para a teorização sobre a tragédia (e a comédia) foi a noção de que “os fins justificam os gêneros”. Essas noções serão determinantes para a tragédia (e para a comédia) da modernidade.

Passemos ao século XIII, aclamado como o mais importante da era medieval pelos admiradores das realizações filosóficas e teológicas. Com respeito à literatura do período, Kelly assim se manifesta:

At the beginning of the century, there was the last flowering of the Arthurian movement, in French prose and German verse, but apart from these works – and splendid lyric poetry – very little influential vernacular literature was written at this time, except for the two parts of the Roman de la Rose. Moreover, many of the scholarly gains of the twelfth century and earlier were lost, and France and England were, in general, slower than Italy to set out on the road to recovery and discovery.⁷⁷

No tocante à tragédia, esse século poderia ter sido favorecido com o aparecimento de *O Livro das Tragédias* de Sêneca. Essas peças, até então conhecidas apenas através de referências, de fragmentos ou excertos em florilégios, passam a ser disponíveis enquanto textos integrais. Mesmo assim, devido ao predomínio da escolástica, o Sêneca *tragicus* acabará sendo absorvido pelo Sêneca *moralis*. Vicent de Beauvais, por exemplo, um

⁷⁶ *Apud*. KELLY, *op. cit.* 105

⁷⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 111

enciclopedista francês, embora afirmando em sua obra *Spectrum historiale* que Sêneca havia composto dez tragédias, fornecendo excertos das obras, ao definir a tragédia em outro dos seus escritos, a saber, no *Spectrum doctrinale*, propõe uma definição de tragédia nos seguintes termos: “*poetry from a joyful beginning concluding in a sad end*”. Também não esquece o autor de reforçar em seus comentários as noções isidorianas de lutuosidade, de veracidade histórica, de criminalização de personagens, o que significa que o conhecimento direto dos textos de Sêneca serviram-lhe apenas para referendar a controvertida tradição.

Nicholas of Trevet é outro exemplo de autor que alimenta sobretudo o interesse moralista no Sêneca trágico. Reconhecido, ainda em seu próprio tempo, por sua erudição, e pela posteridade como um dos homens mais instruídos do Cristianismo, enquanto professor em Oxford, Trevet foi indicado por um cardeal da corte papal de Avignon para escrever uma explicação sobre as tragédias de Sêneca. Provavelmente antes de conhecer as tragédias, Trevet havia escrito um comentário à *Consolation of Philosophy*, de Boécio, mas a ênfase de Boécio na tragédia como um feito da Fortuna não havia sido significativa o suficiente para sugerir um contrapeso à noção isidoriana de criminalização dos personagens como causa das adversidades. No comentário à Boécio, afirmava Trevet:

(...) Hence tragedy is a poem about great crimes or iniquities beginning in prosperity and ending in adversity.⁷⁸

Ao comentar o *Hércules Furioso* de Sêneca, apesar de reconhecer a loucura de Hércules como causa material da tragédia, o olhar de Trevet acompanha a ênfase do poeta em “lições” morais. Entendemos que a *hybris* é um elemento altamente perturbador no contexto ideológico cristão, todo ele voltado para a preconização da humildade. Isso explica como, mesmo sendo obrigado a reconhecer que Hércules havia sido “enlouquecido” por Juno, a caracterização do herói provavelmente haveria de ser compreendida como excessiva, soberba, enfim, como “hubristica”, daí sua tragédia servir de lição. Assim, conclui Trevet:

From what has been said the four causes of this tragedy are clear. The efficient cause was Seneca. The material cause is the madness of Hercules, in which state he

⁷⁸ *Id., ibid., p. 128*

killed his children and his wife. The formal cause consists in the mode of writing, which is dramatic, as noted above, and in the order of the parts, which will be set out in my exposition. The final cause is the pleasure of the listeners. Or, insofar as some praiseworthy things are herein narrated, and also other things that are deserving vituperation, this book can in some way be classified under ethics, and then its end is the correction of morals by the examples that are here presented.⁷⁹

Outros autores que irão demonstrar um contato mais evidente com as tragédias de Sêneca no século XIII serão Lovatio e seu discípulo Mussato, em Pádua. Kelly informa que o codex das tragédias utilizado por Lovatio continha em seu prefácio às peças dois excertos de Isidoro, o primeiro referindo-se à malignidade dos reis cantados nas tragédias, o segundo informando sobre os bodes que os autores originalmente recebiam como prêmio. O fato é que nada de expressivamente significativo surge dos escritos desses dois conhecedores de Sêneca. O interesse de Lovatio parece ter sido apenas métrico, tendo esse sido também um dos fortes destaques dados por Mussato em seus comentários. E embora Mussato tenha chegado a compor ele próprio uma tragédia, a *Ecerinis*, que apresenta a elevação e a queda do Tirano de Pádua “Ecerinus”, ou, “Ezzelino da Romano”, sua tragédia, escrita para ser recitada, bem se ajusta à definição de William de Conches: um relato de grandes iniquidade, começando em prosperidade e terminando em adversidade.

Deve-se dizer ainda que no século XIII a *Poética* aristotélica foi pela primeira vez traduzida do grego para o latim por William de Moerbeke, em 1278. Existem apenas dois manuscritos dessa tradução, aparentemente copiados na Itália.⁸⁰ Interessante é que Mussato, o único usuário conhecido desse texto, não parece ter sido tocado pelo tratado poético de Aristóteles, já que suas concepções sobre a tragédia e a própria tragédia que escreve apenas reforçam as idéias originadas pelos latinos e mantidas pelos comentadores medievais, o que demonstra o valor dessa tradição no “renascimento” da tragédia ao final da Idade Média.

Outra vertente que se inscreve no processo de redescobrimento do tratado de Aristóteles ao final da Idade Média provém dos árabes e surge com uma tradução feita por Abu Bishr Matta, com base em uma tradução siríaca. Nessa linha de intermediários das idéias contidas na *Poética* são bem conhecidos os comentários de Averróis, ao que tudo indica,

⁷⁹ *Id., ibid.*, p.132

⁸⁰ *Id., ibid.*, p. 117

influenciados pela tradução árabe de Abu Bishr, e, na seqüência, a versão de Herman Alemanus, feita sobre o texto de Averróis, concluída em 1256. Embora Alemanus tivesse a pretensão de traduzir todo o texto árabe da *Poética*, o autor abandona a idéia diante das dificuldades e traduz apenas os comentários de Averróis.

Alguns estudiosos acreditam ter Averróis utilizado outra versão além da tradução de Abu Bishr Matta, outros sugerem que Alemanus também bebeu em outra fonte, além de ter usado o texto de Averróis. Desviando-nos dessas polêmicas, parece-nos mais proveitoso considerar que, embora tenham sobrevivido vinte e quatro manuscritos da versão de Alemanus, publicada em 1481, o que parece atestar certa popularidade, seus escritos não associam a tragédia ao gênero dramático. Para ambos, Averróis e Alemanus, a tragédia é um “poema laudatório”. O mais interessante é que, embora tenha chegado a traduzir “poema laudatório” como “tragédia” ao referir-se aos capítulos XIII e XIV da *Poética*, Alemanus não estabelece tal relação antes desse momento, o que significa que os seus leitores que não tiveram fôlego para examinar a obra até o ponto em que aparece a palavra “tragédia”, jamais puderam fazer a associação entre as idéias de Aristóteles e o gênero trágico. Talvez por isso vários escritores da época que demonstram conhecer a tradução de Alemanus, não sabem que ela lida com a tragédia, ou pelo menos não evidenciam conhecer essa associação. O mais intrigante é observar que embora Averróis não criminalize personagens trágicos, ao contrário, entende o autor que esses “poemas laudatórios” narram o sofrimento de pessoas virtuosas, essa idéia não chegou a exercer qualquer influência, que certamente teria sido significativa para a anulação ou pelo menos para o questionamento consciente da limitadora compreensão de tragédia como “justiça poética”, caso a versão de Alemanus tivesse desde o princípio associado as reflexões de Averróis sobre os “poemas laudatórios” à tragédia. Nas palavras de Kelly,

The Averroistic understanding of tragedy as the praise of suffering virtue would undoubtedly have had a significant effect on the Latin Middle Ages if only Alemanus had not neglected to go back to the beginning of his translation and gloss “praise” as “tragedy” when he first started to deal with the subject. Since he did not do so, the fact that Aristotle’s *Poetics* dealt with tragedy appears to have escaped almost every user of Averroes’s Latinized commentary.⁸¹

⁸¹ Cf. KELLY, *op.cit.*: 123

Permitimo-nos agora um alheamento proposital das obras de alguns autores que, embora normalmente elencados como autoridades do fim da era medieval, apenas reproduziram, mais ou menos confusamente, as tradições por nós já apresentadas. Parece-nos mais proveitoso encerrar esse percurso evocando Chaucer e sua concepção de tragédia. Com reflexões centradas nos *Cantos da Cantuária* esperamos ter elementos suficientes para completar um quadro de concepções teóricas que nos permita ponderar sobre os efeitos de toda essa controvertida tradição para a tragédia da modernidade.

Talvez tenha sido mesmo obra da Fortuna o fato seguinte: dentre as mais de trezentas cópias circulantes de comentários medievais à obra de Boécio elaboradas por diversos autores, a versão que caiu nas mãos de Chaucer foi uma glosa da definição de Trevet que ignorava a questão da criminalização da tragédia, enfatizando apenas a adversidade e o final infeliz, sem culpabilizar os personagens pelas desgraças no universo trágico. Segundo Kelly, o original latino dessa glosa, disponível na Biblioteca da Universidade de Cambridge sob o registro MS li 3.21, fol. 37, diz o seguinte:

Tragedia dicitur carmen de prosperitate incipiens et in adversitate terminans.⁸²

A tradução do próprio Chaucer em seu *Boece* diz:

Tragedye is to seyn a dite of prosperite for a tyme, that endeth in wrecchidnesse.⁸³

O fato de ter Chaucer apreendido uma concepção de tragédia que considera a Fortuna e não a malignidade humana como causa das desgraças que atingem grandes homens revela-se bastante significativa e terá efeitos surpreendentes. Embora o poeta inglês considere apenas uma das metades do movimento da roda da Fortuna, o movimento em direção à catástrofe, ao passar ao largo da insistente ênfase na criminalização dos personagens trágicos, Chaucer

⁸² Apud. KELLY, *op.cit.*: 171

⁸³ *Id., ibid.*, p. 171.

restitui à literatura a possibilidade de representar tragicamente um mundo que não se reduz à idéia de “justiça poética”. Aliás, é também em virtude de outro “desconhecimento” – por desconhecer a controvertida e intolerante tradição sobre a relação entre a arte trágica e o teatro – que Chaucer pode conceber as narrativas de Bocaccio como “tragédias” e tomá-las como modelo de inspiração.

É certo que em seu *Decamerão* Bocaccio tinha a pretensão de fornecer exemplos de quedas de “pecadores”, mas é igualmente certo que nem todos os seus protagonistas se encaixam nessa categoria, alguns sendo mesmo virtuosos, enquanto outros se mostram isentos de culpa. Talvez Chaucer não tenha percebido essas contradições entre o propósito e a obra de Bocaccio, mas o que parece mais significativo é o fato de ter Chaucer enquadrado em seus relatos personagens totalmente isentos de culpa em relação às desgraças que os atingem. Assim, sem se dar conta da relação entre a tragédia e a forma dramática, Chaucer inicia os “Contos do Monge” (Monk’s Tales) em seus *Contos da Cantuária* (*Canterbury Tales*) nos seguintes termos:

I wol biwaille, in manere of tragedie,
The harm of hem that stode in heigh degree,
And fillen so that ther has no remedie
To brynge hem out of her adversitee.
For certain, whan that Fortune list to flee,
Ther may no man the cours of hire withholde.
Lat no man truste on blynd Prosperitee;
Be war by thise ensamples trewe and old.

As “tragédias” contadas por Chaucer, ou melhor, pelo monge, perfazem um total de dezesseis narrativas em verso, que variam desde relatos brevemente sumarizados até composições razoavelmente bem elaboradas. Os personagens dessas “tragédias” são, pela ordem apresentada, Lúcifer, Adão, Sansão, Hércules, Nabucodonosor, Belsazar, Zenóbia, Pedro (Rei de Castela e de Leão), Pedro de Lusignan (Rei de Chipre), Bernabó Visconti, Ugolino (Conde de Pisa), Nero, Holofernes, Antíoco, Alexandre Magno, Júlio César e Crespo. Não é preciso muito esforço para se perceber a liberdade no aproveitamento de personagens para o seu tratamento trágico: desde que sejam “nobres”, “grandes”, incluem-se indiscriminadamente no universo trágico chauceriano mitos e figuras históricas.

Algum partidário da noção de “justiça poética” poderia sugerir a partir dos versos acima citados que o propósito do autor (ou do monge) de fornecer exemplos seria evidência de seu objetivo de ensinar aos leitores (ou aos ouvintes) maneiras de evitar as investidas trágicas da Fortuna. Essa interpretação se ajustaria à recomendação sugerida pelo “*Be aware*”. Isso nos levaria a concluir que a concepção de Chaucer remete à idéia de que uma vida virtuosa seria uma forma de se precaver contra os desastres, o que é possível. Na verdade, a queda de alguns de seus personagens chega mesmo a sugerir uma intervenção da Fortuna como retribuição por seus “pecados”: Lúcifer, Adão, Nero, Nabucodonosor. Por outro lado, essa idéia de possibilidade de apoio na virtude como precaução às desgraças não invalida a noção de que a Fortuna pode atingir a todos, indiscriminadamente – o exercício da virtude nem sempre funciona como proteção às investidas da Fortuna e Chaucer parece saber disso. O fato é que vários dos seus personagens trágicos não podem ser acusados de falta de caráter, entre eles, por exemplo, O Rei Pedro da Espanha, Barnabó Visconti e Ugolino de Pisa, para ficarmos com as representações mais “modernas”.

Claro que qualquer traço maléfico de caráter, ainda que sutil, detectado em personagens trágicos, acaba por ser associado, com maior ou menor esforço por parte dos moralistas, a uma “falta moral” e daí à noção de “*tragic flaw*”, ou seja, defeito que se oferece como causa moral para o desfecho trágico. Assim, por exemplo, para alguns, a queda de Sansão pode ser vista como consequência de sua fraqueza por prostitutas, a de Hércules resultaria de suas ligações ilegítimas etc. A noção cristã de pecado é ampla o suficiente para identificar “faltas trágicas” até mesmo onde o traço de caráter é apenas decorrência da composição verossímil de personagens que, representando seres humanos, não podem ser perfeitos.

Entretanto, o universo trágico de Chaucer não se rende facilmente à idéia de “justiça poética”. Se é possível evidenciar em alguns casos a noção de criminalização dos protagonistas, essa inclusão parece ser antes um testemunho da abertura e não da limitação da concepção chauceriana de tragédia. Não é por acaso que o universo trágico de Shakespeare, embora também acolhendo agentes trágicos de comportamentos faltosos, criminosos, não se reduz à noção simplificadora de “justiça poética”, malgrado o esforço de alguns críticos para apontar as “falhas trágicas” dos personagens moldados pelo dramaturgo elizabetano. Apesar do aproveitamento que faz de toda a tradição teórica legada pela antigüidade latina, acolhendo

as noções de alto estilo, de protagonistas de *status* social elevado, de aproveitamento de temas históricos, de ênfase em catástrofes e em conflitos trágicos cerrados, a concepção shakespeareana de tragédia escapa à noção criminalizadora dos agentes trágicos, projetando um mundo no qual os desastres acometem pessoas de caráter os mais diversos, e, com muita frequência, pessoas inocentes. Alimentando o solo onde florescerá o teatro trágico de Shakespeare, a vertente vazada das tragédias que a Fortuna permitiu serem contadas pelo monge de Chaucer.

É intrigante e instigante pensar como a obra do primeiro avatar da tragédia moderna acolhe e transforma em grande arte uma tradição sustentada por más interpretações, desvios, deslocamentos de sentido em relação à tragédia antiga, sobretudo em relação ao legado grego. Obviamente apenas essa contraditória tradição não é suficiente para dar conta do fazer trágico de Shakespeare, cuja dramaturgia depende em grande parte das circunstâncias históricas do seu próprio tempo, além, é claro, do seu gênio poético. Contudo, do ponto de vista teórico, essas linhas de força que acompanhamos desde a antiguidade latina ajudam-nos a compreender melhor muitas das características não apenas das obras shakespeareanas, mas das tragédias do seu tempo.

Uma última observação merece ser feita. Apesar da estratégia comumente observada na tradição crítica que categoriza a produção dramática a partir do Renascimento em três subgêneros: comédias, tragédias e peças históricas, sabemos que, não fossem as tragédias de Sêneca ou outros escritos antigos descobertos pelos renascentistas a reintroduzir os mitos pagãos no universo trágico da modernidade, a depender da influência da tradição medieval, as peças históricas é que seriam as “legítimas” tragédias. Isso explica porque os títulos das obras dadas a público a partir do início do século dezessete muitas vezes revelam contradições entre as classificações oferecidas pelas diversas edições. Assim, por exemplo, o título da primeira publicação de *Richard III* de Shakespeare é *The tragedy of Richard the Third*, embora em algumas categorizações contemporâneas a essa mesma publicação, a peça apareça classificada sob a rubrica das “*histories*”. Também observamos o oposto: por exemplo, apesar do título “*The history of Hamlet*”, essa obra aparece em outra edição classificada como “*tragedy*” e não como peça histórica. Embora possamos compreender os motivos que devem ter levado os compiladores renascentistas a divergir nos critérios de classificação das peças, perguntamo-nos como, até hoje, se norteiam os críticos que acolhem essa distinção. Acreditam eles que nas

“*histories*” Shakespeare trabalhava sob os auspícios da veracidade histórica enquanto que nas “*tragedies*” seu critério era apenas a verossimilhança ficcional?

Na ausência de critérios seguros, preferimos dispensar a distinção entre peças históricas e tragédias para tecer nossas considerações finais à luz da tradição examinada, tomando como referência o teatro trágico de Shakespeare, não de forma individualizante, mas como representativo do teatro elizabetano, senão do teatro barroco em suas características mais gerais. Retomando os aspectos tratados em nosso relato, podemos observar como o palco trágico de Shakespeare acolhe o terrível-ultrapatético na linha da influência das tragédias de Sêneca,⁸⁴ sobretudo realçando os conflitos trágicos cerrados, eximindo-se na exibição de cenas de morte e destruição. Em Shakespeare observa-se também a utilização da linguagem elevada, muitas vezes “empolada”, maneirista, como o querem alguns. Convenção do teatro elizabetano, sim, mas antes reflexo da antiga tradição que levará a modernidade a associar a linguagem da tragédia ao alto estilo. Também referendando a tradição, a nobreza, o *status* elevado dos heróis trágicos. Como bem lembra Auerbach, embora as tragédias de Shakespeare sejam também povoadas por personagens “baixos”, (como acontecia nas tragédias gregas e nas peças de Sêneca), a rígida demarcação do gênero fixada pelos ditames da tradição latina e sustentada pelos comentadores da Idade Média patenteia-se na transição para o humor que o poeta inglês efetiva sempre que se aproxima dos personagens “indignos” do universo trágico, apenas apropriados à comédia. Claro que o teatro shakespeareano não se reduz ao aproveitamento da tradição, mas muitas vezes o que parece ser genialidade é apenas recuperação criativa de preceitos estabelecidos. Voltaremos a essa questão no capítulo seguinte. Por ora, tendo identificado no teatro trágico de Shakespeare os principais traços da tradição que examinamos, esperamos ter evidenciado que, apesar do adormecimento da tragédia no período medieval, a transmissão de informações oriundas da antigüidade latina sugere uma trajetória de continuidade no universo trágico, ainda que essa trajetória tenha sido constituída de desvios fabulosos, sobretudo em relação às tragédias gregas. Claro que nosso relato foi apenas ilustrativo dessa tortuosa trajetória rumo aos tempos modernos, mas acreditamos que tenha servido para desconstruir, por um lado, noções de evolução

⁸⁴O cuidado do poeta em “metamorfosar” o negativismo de seus conflitos trágicos cerrados com aparições finais de novos personagens sugestivos de esperança (Malcom em *Macbeth*, Fortinbras em *Hamlet* e Richmond em *Richard III*, nem é regra em suas tragédias, nem se explica pela influência dessa tradição medieval, sendo talvez, como sugerimos anteriormente, um recurso inspirado em Ovídio.

“positivistas” de gênero, por outro, idéias generalizantes e abstratas sobre a tragédia moderna enquanto manifestação de um determinado “espírito trágico”. Revelando a natureza desse “espírito trágico”, linhas de força, muitas vezes nem trágicas nem literárias, concebidas pela ideologia, desvirtuadas pela ignorância, mantidas pela tradição, autorizadas pelo poder dominante e favorecidas pela Fortuna.

CAPÍTULO IV

A TRAGÉDIA NA MODERNIDADE E A MODERNIDADE NA TRAGÉDIA

As if a man were author of himself.

SHAKESPEARE

1. A “modernidade” dramática

Para compor nossa categorização, estaremos considerando como “modernidade” o período que coincide com o início do chamado Renascimento e que perdura até o final do século XIX. Antes que se questione o fato de estarmos desconsiderando o século XX nesta demarcação, argumentamos que, em relação à dramaturgia trágica, os fundamentos “modernos” que nos permitem observar sob aspectos generalizantes a produção artística do período já se mostram fortemente ameaçados ao fim do século XIX. Assim, a despeito dos chamados movimentos “modernistas” na arte do século XX, esperamos poder argumentar que por esse tempo o drama já terá sido contaminado por uma “pós-modernidade” trágica.

Evoquemos a marca por excelência da modernidade – a “razão”, instância identificada como o garante do conhecimento nesse período. Vejamos como a “razão” se mantém como traço dominante nas definições de “modernidade” propostas por três pensadores – Heidegger, Blumenberg e Max Weber, aqui tomados como representantes, respectivamente, do pensamento filosófico, histórico e sociológico¹. Embora suas formulações sugiram idéias divergentes, a ênfase que dão à noção de modernidade como período centrado no “princípio de razão suficiente” autoriza-nos a relacioná-las em paralelo.

Para Blumenberg, a “modernidade” é um conceito a partir do qual se definem todas as outras épocas, ou seja, é só a partir da modernidade que surge a consciência de pertença a uma

¹ Sobre o tema cf. Blumenberg, Hans. *The legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1983; LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994 e também EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, pp. 143-169. Boaventura de Souza SANTOS (1997) fornece uma discussão exaustiva e bastante sistematizada sobre o papel da razão na modernidade, observando-o a partir da formulação das categorias kantianas da divisão tripartida do conhecimento e analisando o esgotamento desse projeto da racionalidade moderna no que veio a chamar-se de “pós-modernidade”.

época que se difere das anteriores. Essa ruptura é definida como uma libertação súbita, imagem de um começo radicalmente novo a partir da subjetividade triunfante. De acordo com essa imagem, a modernidade apresenta-se como o período que corresponde em definitivo ao domínio de um sujeito identificado com a razão, em contraste com o fim de uma época assente na autoridade religiosa.

Para Heidegger, a passagem para a modernidade não parece ter se dado como ruptura. Considera o filósofo que a formulação decisiva do papel da razão, aquela que é feita por Leibniz, ou seja, o “princípio de razão suficiente”, segundo o qual nada é sem razão, tudo tem uma razão, uma causa, um fundamento, é um princípio que sempre determinou a história do Ocidente, sem que tivesse sido até então formulado. A explicitação desse princípio, sim, é o que corresponderia à essência da modernidade, segundo o filósofo, uma época que corresponde à submissão absoluta ao tal “princípio de razão suficiente”.

Max Weber considera a passagem para a modernidade como decorrência de um processo de secularização, isto é, de superação do conflito entre a Igreja e os poderes laicos no sentido da vitória destes. Assim, para Weber, é significativo que no processo de formação do mundo moderno esteja presente a conjugação da religiosidade (protestantismo) com a razão instrumental, acabando esta por se tornar dominante e mesmo exclusiva, o que, segundo ele, acaba por gerar uma multiplicidade de núcleos de valores.

Escaparia aos nossos propósitos ensaiar um confronto entre essas concepções, mas parece claro que sob a perspectiva que assumimos a modernidade impõe-se mais como continuidade transformada do que como ruptura. As considerações de Heidegger acerca da centralidade da razão como característica de toda a história do Ocidente contribuem para validar nosso esforço em demonstrar o investimento na racionalidade evidenciado na construção das ações trágicas nas tragédias antigas. De qualquer forma, não se pode deixar de notar que a explicitação da racionalidade como “princípio de razão suficiente” sinaliza, senão um salto qualitativo, certamente um realce expressivo na manipulação da racionalidade pelas mentalidades ocidentais, sobretudo quando se considera a racionalidade moderna em relação à religiosidade medieval, como o faz Weber. Neste sentido, seja a modernidade compreendida como continuidade ou como ruptura, a depender da ênfase que se atribua às semelhanças ou às diferenças que demarcam esse período em relação às épocas anteriores, o fato é que a explicitação da consciência da racionalidade, apanhada por Leibniz no “princípio de razão

suficiente”, é um marco fundamental nesse processo de enquadramento histórico. Se considerarmos que o culto à “razão” contempla o culto ao “sujeito”, à sua “consciência” e, por extensão, ao seu “livre-arbítrio”, entenderemos sem dificuldades como essas noções constituirão a base da moderna teorização sobre a tragédia: conceitos tais como “herói trágico”, “ação trágica”, “erro trágico” e “justiça poética” oferecem-se como fortemente apelativos às reflexões dos pensadores e à habilidade dos artistas em dia com sua “modernidade”, preocupados em compreender o poder do sujeito racional diante das forças que se revelam trágicas.

Tudo isso explica como, a partir do Renascimento, o “sujeito racional” passa a receber destaque especial não apenas na construção das tragédias, mas também nas considerações teóricas sobre a arte trágica. Entretanto, já argumentamos que não se pode desprezar o peso da tradição medieval no universo trágico da modernidade. Assim como os textos dramáticos, a teorização sobre o drama também não adentra o período que ora examinamos em termos tão “modernos”.

A herança de difamação da arte trágica legada pelos comentadores medievais ressurgirá no Renascimento, em textos que não vale a pena examinar, mas cujos títulos podem ilustrar a continuidade do preconceito instituído pelos Pais da Igreja, sustentado e amplificado pelos seus sucessores. Contra o teatro em geral, a Inglaterra elizabetana, por exemplo, tão acolhedora em relação às representações dramáticas, verá surgir entre seus próprios cidadãos, sobretudo entre os Puritanos, uma série de ataques às artes cênicas, comumente arroladas entre outras “tentações da carne”. O que os censores do drama talvez não esperassem é que seus “ataques” instigassem respostas tão efetivas, capazes não só de referendar o direito de existência à arte dramática, mas ainda de garantir o direito à crítica dessa arte, atividade que logo se tornará bastante apreciada.

Para se ter uma idéia da dinâmica dos confrontos entre opositores e defensores da atividade teatral no contexto elizabetano, citemos alguns dos “manifestos” que compõem as antologias de textos críticos da época, na ordem em que foram dados à público. Em 1577, John Northbrooke publica seu “*Treatise wherein Dicing, Dauncing, vaine Playes or Enterluds, with other idle Pastimes &c., commonly used on the Sabaath Day, and reprobued by the Authoritie of the Word of God and ancient Writers*”. Segue-se outro ataque severo no texto de Stephen Gosson intitulado “*The Schoole of Abuse*” (1579). No mesmo ano, Thomas Lodge se

manifestará a favor da arte em sua “Defense of Poetry, Music and Stage Plays”. Mais tarde, ainda no mesmo ano, Gosson dará a público o seu “A Short Apologie of the Schoole of Abuse”. Em 1580, Henry Denham divulga o texto “A Second and Third Blast of Retreat from Plays and Theatres”. Gosson volta à cena em 1582 para expressar suas idéias em “Plays confuted in Five Actions”. Por esse tempo, Sir Philip Sidney estará escrevendo sua renomada “Defense of Poesy, or Apology for Poetry”, que circulará em manuscrito por vários anos até sua publicação em 1595, quando então já será bastante conhecida. Outros ataques merecem ainda ser mencionados: “The Anatomie of Abuses” (1583), de Philip Stubbies, “A Touchstone for the Time” (1584), de George Whetstone, “A Mirrour of Monsters” (1587), de William Rankins².

Com esse rol ilustrativo, abandonamos o tema das polêmicas entre os acusadores e os defensores do drama em favor de outras controvérsias. Na verdade, esse padrão argumentativo opondo defensores e opositores de determinadas idéias desenvolver-se-á no seio da própria comunidade teatral, que ainda no século XVI começará a se dividir entre aqueles que aclamam ou adotam certos preceitos formalistas pretensamente deduzidos da tradição clássica, “inferidos” da *Poética* de Aristóteles, e os que advogam uma dramaturgia alheia ou conscientemente transgressora em relação a esses preceitos tornados regras para o fazer trágico. Essa querela entre os “antigos” e os “modernos” persistirá no contexto dramático Europeu até as primeiras décadas do século XIX, sustentados os rígidos preceitos neoclássicos sobretudo pelos dramaturgos e pelos críticos franceses, que vêem nessa observância aos “antigos” um modelo a um tempo para a criação artística e para o julgamento crítico. Contra os arautos das regras clássicas opõe-se uma tradição não menos significativa, que tomará por modelo sobretudo representantes do teatro inglês, mas também nomes do teatro espanhol, avessos à doutrina classicista. Como a compreensão do fazer trágico e de sua polêmica apreciação na modernidade inicia-se com a influência do tratado poético de Aristóteles, este será nosso próximo passo: examinar como as assertivas do filósofo em sua *Poética* foram apreendidas e processadas nesse novo contexto histórico, produzindo uma bifurcação nos caminhos que conduzem ao trágico.

² Cf. Barret CLARK, *European Theories of the Drama*, New York, Crow Publishers Inc., 1959.

2. O credo classicista na *Poética* aristotélica

A história moderna da teorização sobre a tragédia gravitará em torno das idéias esboçadas por Aristóteles em sua *Poética*. Seja pelo que em seu texto há de irrevelado, de obscuro ou reticente, seja pela potencialidade produtiva das assertivas do filósofo, o fato é que os enunciados contidos na *Poética* acabaram por fundamentar teorias as mais conflitantes sobre o fazer trágico na modernidade. Resta-nos apenas desejar que as discussões sobre o tratado aristotélico e as considerações sobre a tragédia grega apresentadas na parte inicial deste estudo possam agora servir-nos de guia por entre os meandros dos novos debates que se colocam com a absorção pelos comentadores renascentistas das idéias contidas no antigo opúsculo.

A trajetória de importância da *Poética* para a modernidade efetivamente começa no século XVI. Impulsionados pelo ressurgimento da cultura clássica, estudiosos humanistas acionam a difusão das formulações de Aristóteles. Gradualmente elabora-se uma concepção renascentista da *Poética*, sendo seus principais artífices, Girolamo Vida (1527), Robortello (1548), Segni (1549), Maggi (1550), Giraldo Cinthio (1554), Minturno (1559), Vettori (1560), Scalinger (1561), Trissino (1563) e, na sequência, Ludovico Castelvetro (1570), cujo papel será decisivo para fixar os fundamentos e os parâmetros de interpretação de um universo trágico que se pretenda “clássico”.

A *Poetica d'Aristotle vulgarizzata e esposta* de Castelvetro é um empreendimento sugestivo. Tentando clarear os pontos obscuros do tratado de Aristóteles, seu texto parece ter sido planejado de forma a servir de farol para iluminar uma compreensão adequada do tratado grego. A bem da verdade, muitas das idéias expressas na *Poética* haviam permanecido intocadas ou tinham sido apenas superficialmente tratadas pelos comentadores que antecederam Castelvetro. Dentre esses tópicos pouco ou nada explorados destaca-se, por sua importância, a noção de ação dramática. A explicação para esse descaso com a ação talvez se deva à aparente obviedade do conceito. Castelvetro não se rende a essa aparente obviedade. Focalizando a ação, o comentador italiano distingue-a como a matéria mesma que molda o

drama, recuperando a citação de Aristóteles: “*Tragedy is not an imitation of men, but of actions*”³.

O fato de ser o caráter subsidiário à ação fica mais uma vez legitimado, embora o sujeito que nasce com a modernidade nos obrigue adiante a examinar mais cuidadosamente essa assertiva. De qualquer forma, Castelvetro mantém em destaque a idéia aristotélica segundo a qual a tragédia é sobretudo “ação”.

Ao se analisar a influência da obra de Castelvetro na divulgação dos preceitos aristotélicos, não são poucos os que acusam o comentador italiano de subverter as assertivas do filósofo grego. René Bray, por exemplo, considera que Castelvetro

não se contenta em explicar seu texto, como haviam feito Vettori e Robortello, ele deduz, acrescenta, modifica mesmo, e constrói assim sobre as bases fragmentárias da *Poética* toda uma poética pessoal.⁴

Barret Clark vai ainda mais longe em sua crítica ao comentador italiano ao afirmar o seguinte: *Castelvetro not only interpreted Aristotle too freely, he frequently mistranslated him in order to establish a point.*⁵

A questão é que enquanto Aristóteles estava interessado na descrição da prática teatral dos gregos, Castelvetro e seus contemporâneos esforçavam-se para adaptar o conhecimento antigo aos fatos artísticos de seu tempo. Para atingirem seus objetivos, era necessário transformar as reflexões dos antigos em asserções teóricas capazes de serem aplicadas à nova realidade histórica e cultural. Esse processo de abstração que se utiliza de reflexões baseadas em observações de ordem empírica para fundamentar o estabelecimento de leis ou regras a serem seguidas diz respeito não apenas à questão da convencionalidade da obra de arte, mas denuncia os problemas da relação entre a arte e a realidade. Em nome de grandes homens, garantes de erudição e prestígio, constrói-se a idéia de uma espécie de legalidade que rapidamente encobre a dimensão empírica das recomendações aristotélicas. Com a abstração

³ CASTELVETRO, Ludovico. “Poetica d’ Aristotele vulgarizzata e esposta”. In: Clark, *op.cit.*: 30.

⁴ Cf. BRAY, R. *Formation de la doctrine classique*. Paris: Nizet, 1963:39.

⁵ CLARK, B. “Italian dramatic criticism of the renaissance”. In: Clark, *op.cit.*: 48 .

teórica, o rigor das regras. As observações factuais de Aristóteles tornar-se-ão, a partir de Castelvetro, um cânone bem definido. Nas palavras do autor italiano surge a controvertida formulação que será conhecida como “lei das três unidades”:

Tragedy ought to have for subject an action which happened in a very limited extent of place and in that time, in which and for which the actors representing the action remain occupied in acting; and in no other place and in no other time.⁶

Já vimos que sublinhando todas as assertivas da *Poética* aristotélica havia a concepção do filósofo grego acerca da tragédia como uma forma de poesia complexa e fortemente concentrada, residindo sobretudo nesta última característica a sua distinção da epopéia. Neste sentido, a formulação das “três unidades” por Castelvetro, longe de ser uma idéia mal concebida, era um argumento logicamente deduzido. Em outras palavras, a adição da “unidade de lugar” à recomendação de Aristóteles em favor de uma ação única era apenas um reforço para assegurar a concentração de efeitos. E mais, era uma forma efetiva de categorizar três componentes dramáticos fortemente relacionados, sobretudo se considerados sob uma perspectiva teatral – ação, tempo e lugar, em uma fórmula única e precisa. Entretanto, diante de tudo o que foi exposto, é possível compreender porque o flexível comentário de Aristóteles, “ (...) a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo” (*Poética*, 1449b) parecerá muito mais rígido e severo na releitura de Castelvetro: “*The time of action ought not to exceed the limit of twelve hours*”⁷

A falácia do resultado da formulação das “três unidades” por Castelvetro reside no seguinte: ao invés de ser apreendida como uma simplificação teórica, ela funcionou como uma forma de limitação para o universo dramático. Apreendida como norma, essa formulação ignora que embora as possibilidades de representação das dimensões de tempo e de lugar sejam efetivamente reguladores da ação, em Aristóteles tais componentes dramáticos eram vistos tangencialmente, a partir de sua perspectiva teatral em relação à encenação, e não como abstração teórica, regra pré-estabelecida para o fazer trágico em geral. Contudo, tal entendimento permaneceu inacessível por um período considerável.

⁶ CASTELVETRO, *op.cit.*: 48-49.

⁷ *Id. ibid.*, p. 49

O duradouro prestígio das regras deveu-se sobretudo à facilidade que elas ofereciam para julgar e classificar as obras dramáticas, partindo de uma única referência a um código estabelecido. Obviamente uma disciplina das artes, prescrição que opõe aos impulsos criativos do poeta dificuldades de ordem racional, estava fadada a ser combatida. O caráter prescritivo rapidamente adotado pela crítica renascentista logo provocaria uma clara oposição entre a tradição instituída por esses advogados das regras e o rebelde fazer artístico de vários dramaturgos.

Seria conveniente, para fins didáticos, traçar uma linha demarcando as duas tendências distintas representadas pelos ideais dramáticos através dos séculos dezesseis, dezessete e dezoito na Europa. Os críticos em geral, assim como muitos tragediógrafos, seguiram o caminho da disciplina clássica, insistindo por vias diversas na necessidade de observância às regras formuladas com base nos antigos, dentre elas destacando-se a doutrina das “três unidades”. Por outro lado, dramaturgos alheios ao credo classicista ou conscientemente repudiando regras do fazer artístico, utilizavam suas próprias peças ou prefácios para alargar os preceitos da dramaturgia. Assim, enquanto uns apelavam para mais verossimilhança baseados na adesão estrita às unidades, outros diziam “não” a quaisquer fórmulas.

O mais representativo texto crítico sobre o drama no século XVI talvez seja o “Discoveries” de Ben Jonson. Embora clássico em suas tendências, ou por isso mesmo, os comentários de Jonson merecem menção em qualquer estudo voltado para a ação dramática nesse período. Não que Jonson tenha emitido novos conceitos, mas por ter o autor realçado em seu texto um viés importante para a compreensão da ação dramática na modernidade. Isto porque, ao definir a “ação” (“*fable*”, ou “*plot*”), Jonson chama atenção para certas imposições sobre a construção da ação dramática. Primeiramente observa que os episódios que compõem a trama devem estar interligados, de forma a sugerir um encadeamento perfeito entre as partes constituintes da ação. Em seguida, propõe que esses episódios sejam proporcionadamente avaliados entre eles, de forma que o “todo” não se perca. Diz Jonson:

The fable is called the imitation of one entire and perfect action whose parts are so joined and knit together, as nothing in the structure can be changed, or taken away,

without impairing and troubling the whole, of which there is a proportionable magnitude in the members.⁸

A assertiva de Jonson evoca uma série de esclarecimentos que irão, a seu turno, conduzir-nos pelos novos caminhos do desenvolvimento da teoria moderna sobre a ação. O “todo” aparece assim como uma primeira referência. Para definir o todo, Jonson recupera a idéia de Aristóteles: “*Whole we call that, and perfect, which hath a beginning, a midst and an end*”⁹

A noção fundamental nessa assertiva, seja ela considerada a partir das palavras de Aristóteles ou do próprio Jonson, é que a ação deve conduzir um argumento lógico que prevaleça como absoluto, embora essa ação “totalizadora” seja, ela própria, composta de partes, a saber, de pequenas ações ou episódios, a interdependência dessas partes devendo ser tal que: “(...) *if you take away (a part) you either change the whole or it is not the whole*”.¹⁰

A argumentação de Jonson sugere que se o “todo” é uma ação completa e os episódios são parte do todo, a relação entre as partes e o todo é extremamente complexa, já que a dimensão do argumento lógico, embora constituída para prevalecer como absoluta, pode sempre ser desafiada por uma composição ou interpretação divergente das partes. Por outro lado, uma interpretação divergente do todo também afeta a compreensão das partes. Isso significa que embora as partes regulem o todo, sendo o todo o que mais importa, a ação maior é que deve regular as partes. Apesar de ter descortinado as bases para a descrição da dinâmica interna e da progressão da ação, “ (...) *it behooves the action in tragedy or comedy to be let grown till the necessity ask a conclusion*”,¹¹ Jonson acaba por se render ao argumento das “três unidades”, embora seja suficientemente cauteloso, provavelmente em função do conhecimento da dramaturgia de alguns dos seus aclamados contemporâneos, para assegurar um lugar à arte: “ (...) *two things are to be considered: first, that it exceeds not the compass of one day; next, that there be place left for digression and art*”.¹²

⁸ JONSON, Ben. “Timber; or discoveries made upon men and matter”. In: Clark, *op.cit.*:78.

⁹ *Id., ibid.*, p. 78

¹⁰ *Id., ibid.*, p. 78

¹¹ *Id., ibid.*, p. 79

¹² *Id., ibid.*, p. 40

É curioso observar como, apesar de mal-compreendido, o preceito das “três unidades” permanecerá intocável, não apenas pela crítica, mas por inúmeros dramaturgos, chegando mesmo a atingir o *status* de *conditio sine qua non* pelos neoclássicos franceses.

Ao final do século dezessete, a crítica literária recebe uma contribuição significativa. Para além de suas peças e poemas, John Dryden ficará conhecido como crítico modelar pelo seu método argumentativo, chegando a ser considerado por Barret Clark como aquele que inspirou o hábito inglês de criticar literatura. Os escritos de Dryden parecem mesmo uma exceção quando comparados às apreciações de outros comentadores de seu tempo. Isto porque Dryden apresenta suas idéias não através de um processo de expressão direta de pensamentos e opiniões, mas tentando acompanhar os diversos parâmetros a partir dos quais a obra literária pode ser avaliada. Os comentários de Barret Clark sobre Dryden, o crítico, são reveladores: “*Dryden elaborated his ideas, sought the weight of authority, argued both sides of the question, and adduced proofs*”¹³.

O fato é que em seu texto intitulado “An essay of dramattick poesie” (1668), Dryden é capaz de professar argumentos contra e a favor do credo clássico, concebendo um diálogo sobre o universo dramático, valendo-se dos interlocutores para expressar suas próprias idéias. Assim, enquanto um de seus “personagens” fala a favor dos “antigos”, enaltecendo os autores franceses por melhor observá-los, o outro interlocutor considera as excelências dos “modernos”. Louvável no empreendimento de Dryden é que embora fornecendo argumentos lógicos para legitimar os preceitos clássicos, especialmente “*des trois unités*”, ele não considera que tais preceitos sejam indispensáveis a uma peça bem construída. Diz Dryden:

If by these rules (to omit many other drawn from the precepts and practice of the ancients) we should judge our modern plays, 'tis probable that few of them would endure the trial: that which should be the business of a day, takes up in some of them an age; instead of one action, there are epitomes of a man's life; and for one spot of ground, which the stage should represent, we are sometimes in more countries than the map can show us”.¹⁴

¹³ CLARK, B. “Restoration and Eighteen century English dramatic criticism” in CLARK, *op.cit.*: 130.

¹⁴ DRYDEN, John. “An essay of dramattick poesie”. In: CLARK, *op. cit.*: 133.

Ao final do século dezoito, a observância às três unidades havia se tornado uma moda francesa. Em 1823, Stendhal ainda insiste no debate. Em seu texto “Racine ou Shakespeare?”, o poeta forja um diálogo entre um acadêmico e um romântico, no qual se discute a capacidade do público de imaginar ações ocorridas em múltiplos lugares e em períodos prolongados de tempo. Sendo “imaginação” a palavra-chave na discussão, bem a gosto dos românticos, claro está que as respostas do acadêmico parecem frágeis, senão ingênuas. Se a imaginação será de qualquer forma acionada pelo público, que precisa aceitar que as duas horas em que permanece no teatro equivalem ao período referente à unidade de tempo, a “uma revolução do sol”, portanto a 12 ou 24 horas, que diferença há em imaginar um período “duas vezes maior, três vezes, quatro ou cem vezes mais longo?” “Quando deveremos parar?” pergunta o romântico, acentuando a ridícula arbitrariedade do conceito.

Não precisamos repetir nossa interpretação acerca da verossimilhança na *Poética*. A recomendação aristotélica no sentido de condensar o tempo do *mythos* em uma “única revolução do sol”, como vimos, justificava-se pela sua insistência no que chamamos de “concentração de efeitos”, mas também pela consciência da realidade teatral patenteada em suas formulações. As palavras de Aristóteles não sugerem em momento algum que o público grego não fosse capaz de imaginar lapsos de tempo ou multiplicidade de lugares. Pelo contrário, Aristóteles legitima o papel da imaginação na recepção dramática ao acolher explicitamente o maravilhoso na tragédia, exigindo apenas que a tal recurso seja dado traços de probabilidade, portanto, de verossimilhança, não de “realismo”. Para o acadêmico imaginado por Stendhal, contudo,

it is not credible that an action represented in two hours should encompass a week or a month; or that in a few moments the actors should go from Venice to Cyprus, as in Shakespeare's Othello, or from Scotland to the English court, as in Macbeth”.¹⁵

Seja como for, do debate entre o acadêmico e o romântico, a conclusão não poderia deixar de ser mesmo a de Stendhal:

¹⁵ STENDHAL. “Racine or Shakespeare?” In: CLARK, *op. cit.*: 352.

I maintain that adherence to the two unities of **time** and **place** is a French habit; a habit with very deep roots; a habit from which we shall free ourselves only with difficulty, because Paris is the Salon of Europe and sets the fashion for Europe. But I also maintain that these unities are by no means necessary for producing profound emotion and the genuine dramatic effect.¹⁶

Seria interessante observar que o comentário de Stendhal data de um período em que os europeus já conhecem há algumas décadas os arroubos e a rebeldia dos românticos. É certo que o romantismo na França é um fenômeno mais tardio, se comparado ao *Sturm und Drang* alemão e ao romantismo inglês. Mas o fato de estar Stendhal ainda a se debater com o credo das três unidades atesta, por um lado, o poder de penetração dessa regra no fazer trágico da dramaturgia francesa, por outro, o incômodo representado pela existência e excelência de tragédias que ignoravam completamente essas regras, como é o caso da tragédia shakespeareana, já então modelar para os românticos. Com o crescente desafio a esse e a outros dogmas limitadores do “gênio” poético, tendo assumido a crítica parâmetros outros para a avaliação da criação artística, por esse tempo já altamente influenciada pela filosofia especulativa, finalmente dispersam-se as “três unidades”. Crítica e criação encontram o caminho da reconciliação ao libertarem a ação, a alma do drama, dos laços que a confinam a um restrito intervalo de tempo e a um só lugar. O dogma das “três unidades” pode finalmente ser esquecido em favor do antigo princípio que por direito permanecerá vivo: a unidade de ação, tema ao qual voltaremos com vagar em seção posterior.

¹⁶ *Id., ibid., p. 352.*

3. Shakespeare ou Racine? Entre a arte e as normas, a subversão das formas.

Seria hora de perguntarmos: haveria alguma maneira de explicar essas duas tendências radicalmente opostas, de estrita observância e de total desprezo em relação às doutrinas classicistas, exemplarmente representadas, respectivamente, por Racine e Shakespeare? As ponderações de Walter Cohen em sua obra *Drama of a Nation* (1988), um estudo que adota diversas perspectivas marxistas para justificar a partir de questões políticas, econômicas e sociais as características básicas do teatro renascentista europeu, parecem-nos valiosas.

Para Cohen, o teatro renascentista é um produto resultante de inúmeras variáveis, que, divergindo de nação para nação, assume características peculiares diretamente explicáveis a partir das suas diferentes organizações políticas, econômicas, sociais. A tese de Cohen é apresentada em um extenso tratado, mas parece possível resumir as principais idéias que norteiam suas hipóteses.

Para melhor compreendermos as proposições de Cohen, devemos inicialmente recuperar uma afirmação que fizemos acerca das atividades teatrais na Idade Média. Dissemos no capítulo anterior que os homens desse período não conheceram as tragédias nem os teatros, o que é verdade. Mas isso não significa que não tenham existido atividades dramáticas na era medieval, apenas que não havia um espaço físico específico para essas atividades.

Cohen identifica três tipos de atividades “teatrais” ao longo da Idade Média: ritos pagãos, ligados às comunidades rurais, rituais litúrgicos, “encenados” nas igrejas, e, finalmente, um drama urbano, surgido apenas ao final do século XIII, facilitado pelo desenvolvimento econômico das grandes cidades, “teatro” popular que incorpora por um lado, tradições pagãs, por outro, tradições religiosas secularizadas. Não se pode esquecer também, como outro elemento importante nessa aglutinação de forças que convergem para o drama urbano, a atividade dos mímicos, arte popular que perpassou toda a Idade Média, fato atestado não exatamente por relatos sobre essa atividade, mas inferido a partir das interdições das autoridades eclesiásticas a essa profissão, medidas que não fariam sentido se não existissem mímicos e se não fosse apreciada pelo povo a sua arte.

Seja como for, desembocam nos dramas urbanos personagens e fatos da vida cotidiana, tratados com comicidade, personagens e fatos da tradição bíblica, tratados com seriedade e em estilo elevado, além das influências dos mímicos, dos saltimbancos, dos artistas intinerantes.

Se pensarmos, por exemplo, nas tragédias shakespearianas como herdeiras diretas dessa tradição dramática, poderemos com mais facilidade preencher algumas das lacunas que ficaram em aberto quando consideramos seu fazer trágico apenas a partir da herança histórico-literária examinada no capítulo anterior. Para além do tratamento grave e elevado de temas históricos, de heróis de *status* aristocráticos, da ênfase em conflitos cerrados, em cenas catastróficas, etc, há toda uma dimensão popular infiltrada na arte trágica de Shakespeare – a esse respeito considere-se, entre outras características, a presença do bobo, os solilóquios, os apartes, a comicidade dos personagens “baixos”. Também as tragédias do chamado século de ouro espanhol estão repletas desses elementos teatrais oriundos do drama popular.

Na verdade, para Cohen, a tragédia renascentista inglesa e a tragédia espanhola apresentam muitas características em comum pelo aproveitamento que fazem dessas tradições dramáticas populares, tradições que deram origem aos teatros públicos. Os fundamentos desses dois exemplos de arte trágica – a inglesa e a espanhola – também se aproximam em virtude das semelhanças dos processos de afirmação de forças sociais, políticas e econômicas observadas nos dois países. O desenvolvimento do capitalismo e do absolutismo teriam facilitado o aparecimento crescente de *troupes* de atores, grupos essenciais tanto à fusão das tradições eruditas e populares na dramaturgia quanto ao estabelecimento dos teatros públicos, comerciais. Esses grupos de atores, apesar de patrocinados pelos nobres, apresentavam-se sobretudo em teatros comerciais diante de um público heterogêneo, composto em sua maioria, embora não exclusivamente, por plebeus, daí a necessidade de transitarem (autores e atores) continuamente entre a tradição erudita e a popular, alimentando a um tempo gostos refinados e burlescos. O fato de eventualmente serem as *troupes* convidadas a se apresentarem nas cortes teria contribuído para o fortalecimento das influências eruditas que irão possibilitar as tragédias. Isso significa que são as próprias forças que sustentam os teatros os garantes da heterogeneidade incorporada pelas peças apresentadas.

Cohen fornece um resumo importante dessa relação entre o teatro e as forças que o sustentam:

(...) the theater's economic, social, political and ideological heterogeneity precludes any simple categorization. An emphasis on effective control of the stage - on patronage, licensing, censorship and the like - points to the nobility and monarchy, as do the

thematic preoccupations of most of the plays. One might reasonably speak in this sense of a neofeudal theater. Yet, the large sums of money, the evident quest for profit, and the array of financial instruments integral to the operation of the public stage seem to indicate the dominance of the capitalist mode of production (...). Finally, a concern with physical structures, audiences, dramatists, and especially actors reveals the popular dimensions of the theater. The institution, then, was a socially composite organization. An interpretation that seeks to avoid one-sidedness must come to terms with this reality (...)¹⁷

Em seu estudo, Cohen examina pausadamente cada um desses segmentos significativos para o teatro renascentista nos dois países, considerando, não apenas as semelhanças, mas também nuançando as peculiaridades do fazer trágico inglês e espanhol em função das diferenças observadas nos segmentos acima referenciados. Não pretendemos aprofundar essas questões, mas poderíamos realçar como fatores importantes na demarcação das diferenças entre os dois teatros, as divergências ideológicas suscitadas pelas diferentes opções religiosas dos governantes, a saber, o catolicismo espanhol e o anglicanismo elizabetano; o nacionalismo exarcebado dos espanhóis em oposição à falta de coesão do povo inglês com base em ideologias nacionalistas; as diferentes estratégias dos reis para a afirmação do poder absolutista, além de outros motivos identificados pelo autor, que não se deixam apanhar tão facilmente através de generalizações, mas que podem ser dispensados nesta análise.

O estudo de Cohen revelou-se precioso para nossa argumentação, não apenas pelo que apresenta como evidência capaz de preencher lacunas fundamentais com informações que o conhecimento puramente histórico-literário do universo trágico não poderia oferecer, mas também, inversamente, ajudando-nos a validar a importância da abordagem histórico-literária, através de um flagrante que conseguimos captar em suas explicações sobre a origem do drama renascentista. Na argumentação de base essencialmente marxista elaborada por Cohen, ainda que excepcionalmente eclética quando comparada a outros estudos fundamentados nessa tradição, não houve lugar para o rastreamento das origens da tragédia renascentista a partir da influência dos textos dos autores e comentadores que identificamos na tardia antiguidade

¹⁷ COHEN, *op.cit.*: 151

latina e na era medieval. Assim, para Cohen, a opção pelos temas históricos na dramaturgia renascentista aparece como “novidade” originada no teatro público e fomentada pela relação desse teatro com a nobreza que o favorece e que aprova a representação dramática da ideologia aristocrática. Segue-se que mesmo reconhecendo a impossibilidade de se distinguir estritamente o drama histórico da tragédia, Cohen desconhece que, à luz da tradição medieval, esses dois gêneros não são senão um só, uma tragédia sendo definida como um relato das desgraças ocorridas aos reis, aos governantes, aos poderosos, enfim, às grandes figuras históricas. Diz Cohen:

The national history play had small precedent, marked more of a break with the past than did romantic comedy, was uniquely rooted in the public theater as romantic comedy was not, and hence was harder to invent.¹⁸

Só o desconhecimento da tradição histórico-literária realçada no capítulo anterior permitiria ao autor considerar que as peças históricas são uma ruptura, portanto, uma inovação e não o aproveitamento mais tradicional possível da definição de tragédia proclamada pelos vários autores medievais e por algumas autoridades latinas. Corrigindo o equívoco de Cohen e legitimando o peso dessa herança recebida pelo teatro público, as “vozes” das autoridades antigas ressoam nas peças renascentistas com muita eloquência, mesmo naquelas em que a influência da dramaturgia popular se deixa flagrar com mais nitidez. Observe-se, como exemplo, nesse trecho que identificamos em *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, um flagrante onde autores patrísticos são explicitamente referenciados e reverenciados:

BARRILDO: Anyone who has seen so many printed books is bound to think he is wise.

LEONELO: Froth and confusion are the chief results of so much reading matter. Even the most voracious reader gets sick of seeing so many titles. I admit that printing has saved many talented writers from oblivion, and enshrined their works above the ravages of time. Printing circulates their books and makes them known. Gutenberg, a famous German from Mainz, is responsible for this invention. But many men who used to have a high reputation are no longer taken seriously now that their works have been printed. Some people put their ignorance in print, passing it off as wisdom; others inspired by

¹⁸ COHEN, *op. cit.*: 252

envy write down their crazy ideas and send them into the world under the name of their enemies.

BARRILDO: That's a disgraceful practice.

LEONELO: Well, it's natural for ignorant people to want to discredit scholars.

BARRILDO: But in spite of all this, Leonelo, you must admit that printing is important.

LEONELO: The world got on very well without it for a good many centuries – and no Saint Jerome or Saint Augustine has appeared since we have had it.¹⁹

O diálogo entre Barrildo e Leonelo, um licenciado, pareceu-nos valioso, de um lado, pela alusão aos antigos autores patrísticos, assim ajudando-nos a referendar a presença da tradição que examinamos na dramaturgia da modernidade, de outro lado, por oferecer uma amostra de discussão de um problema de sua própria época, assim permitindo-nos considerar sob novas bases as noções de historicidade e de transgressão, características fundamentais à estrutura trágica. Não se trata aqui de analisar a peça de Lope de Vega, embora a construção da ação em *Fuente Ovejuna* seja exemplar em termos de aproveitamento da estruturação dos conflitos em relação ao efeito trágico. Interessa-nos, contudo, observar como as palavras de Leonelo, ao desafiar a crença de seus contemporâneos no “progresso” representado pela invenção da imprensa, além de revelarem a luta do autor no sentido da atribuição de sentido histórico à trama, não nos deixam esquecer que o drama é o lugar por excelência dos conflitos, dos questionamentos, dos debates, das subversões.

Examinamos várias manifestações de transgressão na arte trágica dos gregos: erro trágico, comportamento excessivo dos heróis, recursos estratégicos voltados para a atualização histórica dos conflitos ancestrais, experimentação “sofística” da linguagem, das bases do poder político, dos preceitos da religião, dos fundamentos das relações sociais, familiares, afetivas, sexuais. Vimos como a ação trágica é representação de uma transgressão à ordem, independentemente de sugerir essa ação erro involuntário ou proposital, independentemente também de ser essa transgressão à ordem um desafio explícito.

É exatamente esse caráter transgressor, senão subversivo, da estrutura trágica que nos faz desconfiar da crença de Cohen no incentivo por parte de monarcas absolutistas em relação às chamadas “peças históricas” como instrumento de propaganda dos valores da nobreza. Também fundamentados em parâmetros sócio-políticos, não são poucos os estudiosos que

¹⁹ LOPE DE VEGA, *op. cit.* Ato I, cena I, p. 50

insistem que só numa democracia como a grega poderia ter surgido arte tão questionadora. Considerando esse caráter transgressor da dramaturgia trágica, pensamos que talvez essa aprovação dos reis e da nobreza em relação ao teatro trágico seja um pouco mais alheia aos conteúdos dos textos do que nos faz pensar Cohen. Para nós, esse incentivo ao teatro pode ser melhor explicado a partir de duas antigas tradições – uma, que valoriza os governantes sensíveis à arte, outra, que reconhece o gosto do povo pela arte (pão e circo?) – do que propriamente por motivos de aproveitamento do conteúdo da tragédia como propaganda política dos padrões aristocráticos.

É certo que ao focalizar reis como centro dos relatos, os tragediógrafos assumem a perspectiva ideológica da monarquia. Mas ao assumirem essa perspectiva pelo viés da dramaturgia trágica, eles deixam entrever conflitos que minam essa mesma ideologia. Considere-se, por exemplo, o *Ricardo III* de Shakespeare. A não ser pela vitória de Richmond aclamada no final da peça, todo o relato realça episódios cruéis, mesquinhos, traiçoeiros, embustes e embates que mais envergonham que enobrecem a casta dos nobres governantes. Mesmo Henrique V, um monarca cujos valores são frequentemente enaltecidos ao longo da tragédia que o enquadra como protagonista, enfrenta conflitos que rasuram o absolutismo das suas virtudes, o *pathos* suscitado pelo infeliz desfecho da vida de Falstaff sendo o argumento mais efetivo para por em questão a possibilidade de uma relação harmoniosa entre os interesses dos governantes e os do povo. Claro que só um estudo mais profundo sobre a simpatia do público elizabetano em relação aos personagens históricos que moldam as tragédias poderia fornecer dados mais rigorosos para instrumentarmos um debate nesses termos. Infelizmente, como também lamenta Roland Barthes, ainda não temos uma “história das lágrimas”. Sendo assim, podemos apenas considerar que sob o ponto de vista da crença na aprovação da tragédia pela monarquia como fomento positivo aos padrões ideológicos da nobreza, a elegia, não a tragédia, seria o gênero ideal a ser incentivado pelos governantes. A estrutura da ação trágica, necessariamente alicerçada em conflitos e transgressões, revela-se perigosamente subversiva.

Por outro lado, temos a favor da tese de Cohen a consciência de que a habilidade do tragediógrafo ao modelar o universo trágico, estrategicamente controlando a relação entre ação, caráter e tragicidade, pode mascarar esse caráter transgressor, essa potencialidade de

revelação de conflitos, de exposição de feridas humanas e sociais que caracteriza a estrutura da arte trágica. Considere-se, por exemplo, que o próprio Ricardo III nos comove, parece empático, apesar de terrível vilão. Quantos espectadores não lhe teriam facilitado um cavalo para que pudesse continuar a lutar, ainda que não houvesse oferecido seu reino por tal favor? Quem não se comove com o sofrimento de Macbeth, se para ele, como para a humanidade, nas situações limites, a vida parece mesmo “uma estória contada por um idiota, cheia de sons e fúrias, significando nada”?

Para além da habilidade de Shakespeare de manipular *ethos* e *pathos*, de subverter a estrutura subversiva da tragédia, podemos evocar ainda a favor da hipótese de Cohen o prefácio de Racine a sua *Fedra*, onde o próprio poeta confessa manipular propositadamente a estrutura trágica dos mitos antigos para melhor adequar seus personagens aos valores da nobreza que o favorece. Aliás, Cohen atribui o apego aos credos clássicos em Racine e no teatro francês em geral às relações entre esse teatro e um absolutismo fortemente estabelecido, estável, que pode prescindir dos teatros públicos como meio de manobrar estratégias de aproximação ao povo e de coesão do povo em torno de ideologias aristocráticas, ao contrário dos monarcas ingleses e espanhóis, que fomentam as atividades teatrais como estratégia política de manutenção do poder. Também Curtius, em sua extensa obra *European Literature and the Latin Middle Ages* (1953) associa a estrita observância pelos franceses das doutrinas clássicas à estabilidade do seu absolutismo²⁰. Voltando ao prefácio de Racine, no qual o próprio poeta reconhece manipular a construção da tragédia para torná-la mais adequada à representação do caráter dos nobres, ouçamos a confissão do autor:

J'ai même pris soin de la rendre [Phèdre] un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse.²¹

²⁰ Cf. CURTIUS, *op.cit.*: 265

²¹ RACINE, *Phèdre*. In: *Théâtre complete*, Paris: Editions Garnier Frères, 1960, pp. 540-541.

A despeito dessa investida do tragediógrafo para conformar seus personagens à um teatro dominado por concepções aristocráticas, conscientemente distanciado da cultura popular, preferimos considerar que nem os excessos formalistas de Racine, nem suas estratégias de sufocamento das complexidades da dimensão humana em favor da representação laudatória de valores aristocráticos são efetivos o suficiente para livrá-lo do perigoso potencial de transgressão que pulsa na estrutura da tragédia.

Ainda que frequentemente se tenha notado o desvio que Racine empreende em relação à Corneille, substituindo a opção deste por temas históricos em favor da exploração de conflitos amorosos, assim tentando ser a-político, ou pelo menos politicamente não explícito, de maneira a garantir com mais segurança a positividade da mensagem ideológica da classe sobre a qual escreve, o caráter subversivo da estrutura trágica não raro ameaça minar seu projeto. Por exemplo, apesar do recurso ao aproveitamento de uma personagem feminina como protagonista da tragédia, medida já considerada pela crítica como outra das estratégias de alheamento de Racine ao plano político, as seguintes palavras de Fedra são fortemente apelativas à ilustração do potencial transgressor da construção trágica. Ainda que fortemente centradas no seu próprio conflito amoroso, confinadas em seu tempo e espaço únicos, as palavras que ouvimos da protagonista parecem prontas a transcender os limites de sua própria tragédia para afirmar a condição humana de todos os governantes em seu aspecto mais potencialmente desastroso para a sustentação da ideologia política – o da possibilidade de perda da razão:

“Reinar, eu? minha lei governar um Estado,
Quando me não governa o juízo desvairado?” (Ato III, Cena I)

Podemos concluir nossa reflexão afirmando que para além da aceitação de Racine das algemas forjadas pela ideologia do classicismo francês, o caráter transgressor da estrutura trágica garante que, embora sendo “prisão”, sua tragédia seja também “transgressão”. Nas palavras de Roland Barthes, em sua avaliação das tragédias de Racine: “(...) a tragédia é ao mesmo tempo prisão e proteção contra o impuro, contra tudo o que não é ela mesma”.²²

²² BARTHES, 1987: 9

Devemos dizer que as divergências entre os “antigos” e os “modernos” não se restringem à observância das três unidades, embora essas regras tenham sido temas centrais nas discussões sobre a tragédia na modernidade. Na verdade, critérios mais amplos sustentam cada uma das partes dessa contenda. Contudo, não poderíamos sem muitas dificuldades tecer comentários generalizados sobre as tendências e os nuançamentos do fazer trágico desse período tomando por base a vasta produção teatral. Só um investimento profundo em considerações sobre questões literárias e extra-literárias em diversos tempos e espaços autorizaria tal projeto, que escapa à nossa competência e aos nossos propósitos. Ao contrário do legado grego, que nos permitiu aproveitar um único *background* para uma discussão mais detalhada das tragédias remanescentes, que, afinal, datam de um mesmo século, o vasto e complexo horizonte do mundo moderno europeu, assim como a infinidade de peças produzidas nesse período, resistem fortemente a análises aproximativas. Assim, a alternativa que se nos oferece como a melhor solução para o rastreamento dos fundamentos da ação trágica na modernidade é utilizar textos críticos e formulações teóricas dos pensadores do drama nesse período, tal como utilizamos a *Poética* como guia para as discussões das tragédias gregas, tentando, também agora, fundamentar as hipóteses que surgirem em leituras próprias de textos trágicos de autores que, à luz das discussões, se revelem avatares da dramaturgia. Talvez não tenhamos ainda argumentado que a extensão de nossa pesquisa recomenda o aproveitamento do cânone como forma mais segura para exemplificar questões teóricas, sobretudo por que são os próprios autores canônicos que fazem a tradição teórica que nos interessa discutir.

Considerando que essas discussões sobre as três unidades são insuficientes para refletir outros importantes fundamentos que alimentam as contendas entre os representantes do credo clássico e seus opositores, elegemos o mais representativo dos críticos da modernidade (a nosso ver também o mais perspicaz) – o alemão G.E.Lessing, para ajudar-nos a alargar e aprofundar as bases dos conflitos em torno dos dogmas classicistas. Através do olhar incisivo de Lessing será possível observar como a *Poética* aristotélica, embora apropriada para fins normativos, servirá igualmente para embasar reflexões que acabarão por libertar a arte de um jugo de quase três séculos. Lessing, intérprete de Aristóteles, demonstra ser um crítico que

conhece a fundo uma extensa e significativa tradição de textos dramáticos, um autor que se mostra em dia com a crítica e com a realidade teatral de sua época e que por isso mesmo revela-se capaz de ajustar com muita sensibilidade a essência das formulações do antigo filósofo à realidade artística dos novos tempos.

4. Lessing, intérprete de Aristóteles

*Lessing, among all Germans of his time,
had the clearest judgement as to the matters of art,
that he thought most precisely and
at the same time most liberally about it,
and that he kept the essentials firmly before himself*
SCHILLER

É possível afirmar que a maior contribuição à crítica e à própria dramaturgia no século XVIII provém dos escritos de G. E. Lessing em sua Dramaturgia de Hamburgo, uma coletânea de textos críticos sobre as peças encenadas no teatro de Hamburgo entre 1767 e 1768. Inserido num contexto temporal que valoriza e incentiva a atividade crítica teatral, reflexo, por um lado, da propagação de uma filosofia racional e secular que desde Leibniz havia se tornado influente, por outro, influência da própria tradição dramática, fato é que, nesse sentido, Lessing é um homem do seu tempo. Isso não quer dizer que a especulação racional experimentada pelos contemporâneos de Lessing fosse uma atividade acadêmica, bem informada ou equilibrada, ou que fosse sequer comprometida com uma avaliação de seus próprios pressupostos críticos. Pelo contrário, o acesso a alguns textos críticos da época demonstra que a especulação “racional” no século XVIII mostrava-se frequentemente tensa e militante, presa a regras pré-estabelecidas a partir das quais eram enquadrados os fenômenos observados: daí o destaque para o autor alemão, cujos escritos patenteiam, a nosso ver, uma iluminada inteligência empírica, capaz de por em questão os fundamentos mais aclamados por seus pares franceses como base para o julgamento da arte dramática. O pensamento teórico de Lessing, baseado em reflexões sobre a dimensão mais concreta das representações dramáticas, parece ainda mais valioso quando consideramos que, depois dele, os teorizadores do drama seguirão por quase dois séculos o caminho da especulação metafísica.

Contra a rigidez e o prestígio das regras pretensamente derivadas de Aristóteles, aclamadas, divulgadas e perpetuadas pelos franceses, ninguém melhor que Lessing para advogar a partir da própria *Poética* em favor de uma dramaturgia mais comprometida não com regras, mas com o efeito artístico, portanto, mais próxima dos fundamentos do universo dramático sugerido pelo tratado poético do filósofo grego. Não que Lessing despreze as regras, ao contrário, o respeito do autor alemão em relação às proposições de Aristóteles

dizem muito da natureza racional de sua própria concepção de arte. Lessing não liberta o drama de observações racionais que possam guiar sua modelagem, apenas submete previamente cada asserção, cada conceito que identifica, a uma lúcida análise fundamentada na sua própria experiência e voltada para a aferição do efeito artístico. Para Lessing, razão e criação não se dissociam: *"Whoever reasons rightly, invents, and whoever desires to invent must be able to reason.. Only those who are not fitted for either believe that they can separate the one from the other"*.²³

O alcance das formulações de Lessing, a clareza de sua interpretação da *Poética* de Aristóteles, mas sobretudo a influência de suas concepções para a libertação do drama dos rígidos preceitos neoclássicos justificam um olhar mais atento sobre a *Dramaturgia de Hamburgo*. A partir dos ensaios críticos do autor, chega-se a construir um quadro ilustrativo das discussões na modernidade dos parâmetros que regem a construção do universo trágico. Um bom ponto de partida para a construção desse quadro talvez seja uma reflexão sobre a *mimesis* poética.

²³ Estamos utilizando a versão em língua inglesa, *Hamburg Dramaturgy*, trad. por Victor Lange, 1962. Cf. *op.cit.*: 255.
LESSING, *op.cit.*: 255

4.1. Verossimilhança ou veracidade? Lessing e os fantasmas do teatro moderno

Na verdade, muitas das discussões ensaiadas na *Dramaturgia de Hamburgo* patenteiam a centralidade da verossimilhança nas contendas entre os neoclássicos e seus opositores. Já vimos como a adesão às “três unidades” baseava-se em critérios que tentavam equacionar “verossimilhança” e “veracidade”, ecos poderosos da herança latina e medieval. Uma ilustração efetiva de desafio a esse apelo neoclássico de nivelamento entre verossimilhança e veracidade provém das considerações de Lessing sobre a presença de fantasmas no teatro. Reportando-se a uma apresentação da peça *Semiramis*, de Voltaire, o crítico alemão desdenha dos motivos que apresenta o dramaturgo francês para justificar o fato de ter colocado em cena o primeiro fantasma do teatro de seu país.

A estreiteza dos padrões de verossimilhança que regem a dramaturgia francesa fica patenteada nessa discussão, sobretudo quando consideramos, como contraste, as reiteradas aparições de fantasmas no teatro inglês, sendo Shakespeare um mestre no aproveitamento do sobrenatural com vistas à intensificação do “efeito trágico”. Depois de termos examinado o teatro trágico dos gregos, os fantasmas que aparecem em *Hamlet*, em *Macbeth*, em *Julius Ceasar*, em *Richard III*, apenas reforçam a crença segundo a qual o recurso ao outro mundo não significa uma ruptura em relação à verossimilhança, que não tem como pressuposto o encarceramento da ação na dimensão mais imediata da realidade concreta. Também o teatro espanhol servir-se-á com bastante naturalidade dos habitantes do outro mundo. Em seu *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina chega ao extremo de conceder ao fantasma de Don Gonzalo uma corporalidade física quase humana, fazendo dele o anfitrião da macabra ceia que aniquila Don Juan, o burlador de Sevilha, em sua primeira aparição no palco, senão na literatura ocidental.

Para os classicistas, contudo, a aparição de fantasmas não era algo facilmente aceitável como verossímil. Nas palavras de Voltaire, avaliando a repercussão do feito na França:

They cry and write on all sides that we no longer believe in ghosts and that the apparition of a ghost is held childish in the eyes of an enlightened nation. But how should all antiquity have believed in such miracles and should we not be permitted to adapt ourselves to antiquity? How? Our own religion have hallowed the belief in such

extraordinary dispensations of Providence and it should be held ridiculous to revive them!²⁴

Para Lessing, as palavras de Voltaire seriam mais “retóricas” que “filosóficas”. Rejeitando à partida a referência religiosa como justificativa, Lessing considera de antemão um dos pressupostos fundamentais da *Poética* e afirma que poesia não é história, portanto, não deveria achar o poeta que a crença em fantasmas no passado ou no presente possa por si só tornar aceitável a sua presença diante do público. A aceitação dos fantasmas, conclui Lessing, não depende extamente da crença dos espectadores, que mesmo na “iluminada” França deveriam ainda estar divididos entre os crédulos e os incrédulos, considerando-se que o conhecimento “racional”, embora sugerindo uma tendência para fazer desacreditar em tudo aquilo que não se ajusta à sua lógica, ainda não havia conseguido provar a impossibilidade da reaparição dos mortos. A aceitação de um fantasma como algo verossímil dependeria, sim, da habilidade do tragediógrafo em representá-lo como tal. Diz Lessing:

Now a disbelief in ghosts in this sense cannot and should not hinder the dramatic poet from making use of them. The seeds of possible belief in them are shown in all of us and most frequently in those persons for whom he chiefly writes. It depends solely on the degree of his art whether he can force these seeds to germinate, whether he possesses certain dexterous means to summon up rapidly and forcibly arguments in favour of the existence of such ghosts. If he has them in his power, no matter what we may believe in ordinary life, in the theatre we must believe as the poet wills.²⁵

Na sequência, Lessing analisa o fantasma de Voltaire à luz dos artificialismos do teatro francês:

Voltaire's ghost steps out of his grave in broad daylight, in the midst of an assembly of the royal parliament, preceeded by a thunder-clap. Now, where did M. de Voltaire learn that ghosts are thus bold? What old woman could not have told him that ghosts avoid sunshine and do not willingly visit large assemblies? No doubt Voltaire know this also; but he was too timid, too delicate to make use of these vulgar conditions, he wanted to

²⁴ *Apud*. LESSING, *op.cit.*: 31

²⁵ LESSING, *op.cit.*: 33

show us a ghost but it should be of a higher type, and just this original type marred everything.²⁶

Interessante para nós é que tendo diante dos olhos a representação da peça, Lessing oferece parâmetros valiosos para o julgamento da cena do fantasma de Voltaire em sua perspectiva teatral sob o aspecto da *mimesis*:

If Voltaire had paid some attention to mimetic action he would for other reasons have felt the impropriety of allowing a ghost to appear before a large assembly. All present are forced at once to exhibit signs of fear and horror, and they must all exhibit in various ways if the spectacle is not to resemble the chilly symmetry of a ballet. Now suppose a troupe of stupid walking gentlemen and ladies have been duly trained to this end, and even assuming that they have been successfully trained, consider how all the various expressions of the same emotion must divide the attention of the spectator and withdraw it from the principal characters.²⁷

Para Lessing, Shakespeare, em virtude de seu agudo senso para a promoção do efeito trágico,

let only Hamlet see the ghost, and in the scene where his mother is present, she neither sees nor hears it. All our attention is therefore fixed on him, and the more evidences of terror and horror we discover in this fear-stricken soul, the more ready we are to hold the apparition that has awakened such agitation as that for which he holds it. The spectre operates on us, but through him, rather than by itself. The impression it makes on him passes on to us, and the effect is too vivid and apparent for us to doubt its supernatural cause. How little has Voltaire understood this artistic touch!²⁸

Ecoam nessas reflexões sobre as dificuldades provocadas pela aparição do fantasma de Voltaire, em oposição à percepção shakespeareana da dimensão teatral, as recomendações de Aristóteles no sentido de dever o poeta imaginar a cena ao escrever seus textos. Lessing reafirma a necessidade de tal postura, reconhecendo na habilidade do dramaturgo inglês o

²⁶ LESSING, *op.cit.*: 34

²⁷ *Id., ibid.*, p. 34

²⁸ *Id., ibid.*, pp.34-35

profundo conhecimento do universo do ator: *"If Shakespeare was not as great an actor as he was a dramatist, at least he knew well what was needed for the art of the one as the other"*.²⁹

A argumentação de Lessing acerca do tratamento shakespeariano do fantasma em *Hamlet* merece, contudo, uma ressalva de nossa parte, já que o crítico esquece a cena inicial da peça, na qual o fantasma do velho rei aparece não apenas ao príncipe, mas se apresenta diante dos olhos dos sentinelas do palácio, sendo essa situação a origem do conflito que deflagra a trama. Nesse caso, o argumento segundo o qual apenas Hamlet vê o fantasma não se aplica como motivo generalizador para emprestar verossimilhança à presença do morto. Contudo, se considerada essa cena inicial em oposição a outros motivos elencados por Lessing para fazer-nos desacreditar do fantasma de Voltaire, Shakespeare parece efetivamente mais habilidoso, já que cerca a aparição do seu fantasma com vários elementos místicos indicativos de dimensões ocultas. Por exemplo, fazendo-o surgir à meia-noite, o poeta introduz o fantasma numa hora-limite, divisa entre noite e dia, entre escuridão e claridade – como a hora em que aparece, o espectro se investe assim do papel de arauto da revelação, sombra que prenuncia luz. No momento em que surge o fantasma, “nem os ratos se movem”, há apenas quietude, silêncio, mistério. Que condições poderiam ser mais propícias às manifestações do além? E mais, o espectro aparecerá por três noites consecutivas e diante de três sentinelas, valendo-se o poeta da repetição como um padrão que se oferece a um tempo como signo de instauração de uma realidade mística, reforçada por sua relação com o número “três”, mas também como signo de confiabilidade racional – a recorrência garante a possibilidade de confirmação do fato. Aliás, as repetidas aparições diante das sentinelas é a evidência mais significativa que encontramos para rejeitar leituras psicanalíticas que tendem a ver na aparição do fantasma a Hamlet uma projeção do seu inconsciente.

De qualquer forma, embora não seja possível argumentar com Lessing que apenas Hamlet vê o fantasma, podemos assumir uma perspectiva contrária para validar sua apreciação positiva em relação ao tratamento concedido por Shakespeare ao espectro, valendo-nos da seguinte indagação: por que **a rainha não enxerga** o fantasma? A resposta é facilmente apreensível e diz igualmente da habilidade do poeta em manipular situações e conflitos de forma verossímil, convincente: a rainha, dentre todos os que se viram diante do espectro, é a

única que nem merece, nem pode contemplar o fantasma. Não merece porque, tenha ou não sido cúmplice do assassinato do esposo, ao contrair apressadamente núpcias com o cunhado, faz pairar sobre sua cabeça o peso da traição, senão física, carnal, certamente sentimental, devocional. A bem da verdade, a “fraqueza” da rainha é uma contribuição bastante efetiva para a antiga tradição de culpabilização das mulheres em geral a partir dos “desvios” das mulheres trágicas. Nas palavras do próprio Hamlet, considerando que os assados do funeral serviram-se frios no banquete de núpcias: “*Frailty, thy name is woman!*” (*Hamlet*, Ato I, Cena II)

Contudo, essa interdição à rainha em relação à contemplação do espectro do seu esposo tem um motivo ainda mais forte, esse fundamental à estruturação dramática da trama. Não se pode esquecer que a base de sustentação do retardamento da vingança de Hamlet, portanto, a condição mesma de progressão da ação, é a dúvida. Fosse o príncipe um caráter decidido, determinado, precipitado em ações, a tragédia escrita seria provavelmente a de Cláudio, não a sua. Muito se tem divagado sobre essa hesitação de Hamlet: para uns, o príncipe é um melancólico, para outros, um intelectual inapto para a ação trágica, para outros ainda um céptico buscando na realidade terrena evidências para legitimar as acusações proferidas por um representante do além, ou, ao contrário, um religioso que associa à visão espectral ao demônio e teme obedecê-la cegamente, outros há que vêem em Hamlet um complexado filho de Édipo ... Louvada seja a dúvida, já que é exatamente nela que parece residir a riqueza do personagem. Mas que sejamos capazes de perceber que, independentemente dos motivos que se possa identificar para explicar o retardamento da ação trágica de Hamlet, a manutenção da dúvida é antes de tudo uma estratégia dramática, tão legítima quanto seria, por exemplo, uma perseguição, uma investigação ou um julgamento que antecederse um desfecho trágico. Daí a necessidade de impedir a rainha de se confrontar com o espectro. Pudessem a rainha ver o fantasma, sua reação, qualquer que fosse ela, tornaria difícil para o dramaturgo sustentar não apenas a dúvida de Hamlet, mas também as nossas incertezas, que tanta efetividade emprestam à trama.

Para Lessing, na base da falácia da aparição do fantasma de Voltaire estaria não apenas o esforço do poeta no sentido de desafiar os artificiais padrões franceses de verossimilhança

²⁹ LESSING. *op. cit.*: 18

através de um recurso igualmente artificializado, mas Voltaire teria também sido traído pelo didatismo explícito de sua arte. Segundo o crítico alemão, é para legitimar um poder divino (ocasionalmente disposto a fazer uma exceção em suas leis a fim de esclarecer e punir crimes secretos) que Voltaire insere um representante do outro mundo em sua trama. Assim, embora o fantasma do pai de Hamlet tenha também vindo revelar um crime secreto, Shakespeare não deixa que seu fantasma opere como um *deus-ex-machina*, mas trata o espectro como personagem, emprestando-lhe um estatuto de naturalidade na ordem das coisas. Voltaire, ao contrário, representa a aparição de um morto não como fato naturalmente possível, mas como milagre. Para Lessing, se Voltaire não tinha outro propósito a não ser reverenciar a justiça divina, projetando-a como poderosa o suficiente para empregar um meio extraordinário com a finalidade de punir um crime extraordinário, alternativas mais efetivas poderiam ser encontradas. Por um lado, nem a Providência divina precisa desses recursos para punir quem quer que seja, por outro, a punição de crimes seguida pela recompensa dos justos não chega mesmo a ser uma representação convincente da ordem do universo.

Essas reflexões sobre o didatismo moral de Voltaire convidam-nos a acompanhar Lessing em suas discussões sobre uma questão importante para a avaliação das tragédias que se revelam contaminadas pelo pensamento cristão, católico ou protestante: a noção de “justiça poética”. Nesta discussão, imbricam-se reflexões importantes sobre a *katharsis* em relação à ação e à caracterização de personagens.

4.2. Do efeito trágico: *katharsis* ou “justiça poética”?

Podemos introduzir esse tema com a seguinte questão: até que ponto é possível uma tragédia cristã? Na verdade, as indagações de Lessing são ainda mais severas. Em suas próprias palavras:

(...) is such a piece even possible? Is not the character of a true Christian something quite untheatrical? Does not the gentle pensiveness, the unchangeable meekness that are his essential features, war with the whole business of tragedy that strives to purify passions by passions? Does not his expectation of rewarding happiness after this life contradict the disinterestedness with which we wish to see all great and good actions undertaken and carried out on the stage?

Until a work of genius arises that incontestably decides these objections, – for we know by experience what difficulties genius can surmount, – my advice is this, to leave all existent Christian tragedies unperformed.³⁰

No cerne dessa discussão a relação crucial entre ação, caráter e efeito trágico, tão explorada por Aristóteles. É mesmo a partir dos pressupostos da *Poética* que Lessing desenvolve suas considerações a respeito dessa interrelação que controla a estrutura trágica. Aceitando como premissa maior a concepção aristotélica de *katharsis*, Lessing argumenta que o conceito não foi bem apreendido pelos seus contemporâneos e passa a discuti-lo nos termos que se seguem. Primeiramente denuncia a falácia interpretativa em relação ao “efeito da tragédia”:

I venture to undertake to prove that all who have declared themselves against it have not understood Aristotle. They have all substituted their own ideas for his before they know for certain what they were. (...) They make Aristotle say “tragedy is to purify us by means of terror and pity from the faults of the passions represented”. The passions represented? Then I suppose if the hero is rendered unhappy by curiosity and ambition, by love or anger, it is our curiosity, our ambition, our love, our anger, that tragedy is meant to purify? This never entered Aristotle’s mind; in this manner these gentlemen have good fighting ground; their imagination changes windmills into giants, they tilt

³⁰ LESSING, *op.cit.*: 9.

towards them in the certain hope of victory, and pay no attention to Sancho, who has nothing further than sound common-sense, and ambling on his peaceable animal calls after them not to be in such a hurry and just open their eyes a little.³¹

Antes que nos defrontemos com os moinhos de vento, Lessing corrige o que considera um desvio semântico na interpretação do texto grego em relação às emoções catárticas. Para o autor, Aristóteles em nenhum momento sugeriu “piedade e terror” e sim “piedade e medo”, distinção que se revela bastante significativa, sobretudo quando se considera a influência na modernidade do teatro de Sêneca onde certamente o “terror” e não o “medo” é a paixão explorada com mais veemência. É certo que o terror é uma das manifestações do medo, mas é um medo repentinamente exarcebado, que não surge da empatia, da identificação do espectador com o personagem trágico. O terror implica a repulsa, o horror pelo ato praticado, não sendo essa a manifestação da paixão implicada na noção aristotélica de *katharsis*.

Lessing também alerta para a impossibilidade de serem isolados a “piedade e o medo” quando se considera a *katharsis*. Para o autor, foi por considerá-las isoladamente que Corneille pode utilizar como protagonistas de suas tragédias tanto mártires como monstros e ainda acreditar que estava seguindo os preceitos aristotélicos. Lessing insiste que, para Aristóteles, tais caracterizações mostram-se inadequadas para provocar a um tempo “piedade e medo”. Claro que os mártires provocam piedade e os crápulas provocam terror, mas, segundo Lessing, não seria essa a finalidade da tragédia, pelo menos não nos termos em que a colocara o pensador grego. Lessing reconhece que o vilão pode provocar piedade em situações-limite, tais como a que Curtius³² descreve em suas “Letters on the Sensations”:

Behold yonder multitude that crowds around a condemned criminal. They have heard of all the horrors, the vices he has committed, they have detested his wicked course of life, they have probably hated him himself. Now he is dragged pale and fainting to the terrible scaffold. The people press through the crowd, stand on tiptoe, climb on the roofs to see how his features become distorted in death. The verdict is spoken, the hangman approaches, one moment more will decide his destiny. How earnestly do all the hearts now wish him pardoned. What! pardoned? he, the object of their detestation? he, whom a moment before they would themselves have sentenced to death? Whereby has a spark of humanity been rekindled in them? Is it not the close approach of punishment, the sight of the most terrible physical ill that reconciles us again even with this vile wretch

³¹ LESSING, *op.cit.*: 189.

³² Não confundir com o Ernest Curtius que temos citado, autor da *European Literature in the Latin Middle Ages*.

and wins him our affection? Without love it would be impossible to have compassion on his fate.³³

Muito bem, diz Lessing, compadecemos-nos diante de um bandido numa tal situação, mas em termos aristotélicos, isto seria filantropia, não piedade, pelo menos não a piedade empática que a tragédia busca suscitar. Para defender o alcance e a função da *katharsis* na definição de tragédia, Lessing debate-se inclusive com idéias tais como a que enfrentamos quando discutimos o conceito em relação às proposições de Barnes, que argumentava ser a desgraça de Édipo impotente para despertar nele e em seus amigos “piedade e medo”, dado o distanciamento do mito em relação às suas próprias realidades. Claro que tal argumento se sustenta em termos de sentido histórico da representação mítica. Ou seja, compreende-se que o mito de Édipo, sem adequações ou alterações historicamente expressivas, possa não ser instigante para um público menos preocupado com questões metafísicas, menos afeito a extrair do mito o seu sentido universal, como o questionamento do papel do destino nas trajetórias humanas, mas tal argumento, no limite, desacredita a possibilidade de sucesso da peça fora de seu contexto histórico, não a noção de *katharsis*. Em termos semelhantes, Lessing responde a Dacier, quando este denuncia que os grandes males vivenciados pelos homens comuns nem de longe poderiam ser comparados com as desgraças suscitadas nas grandes tragédias. A palavra que justifica argumentos tais como o de Dacier, diz Lessing, (e o de Barnes, dizemos nós) é a “apatia”, e conclui o autor alemão que Dacier não deve ter tido muita dor de cabeça para formular esse pensamento, ao contrário, continua Lessing, “*he found it almost word for word in one of the Stoics who always had an eye to apathy*”.³⁴

Para Lessing, aquele que quiser exaurir a compreensão da *katharsis* proposta por Aristóteles, deverá considerar:

1. How tragic pity purifies our pity. 2. How tragic fear purifies our fear. 3. How tragic pity purifies our fear. 4. How tragic fear purifies our pity. (...) whoever has endeavoured to arrive at a just and complete conception of Aristotle's doctrine of the purification of the passions will find that each of these four points includes in it a double contingency, namely, since (to put it briefly) this purification rests in nothing else than in the

³³ *Apud* LESSING, *op.cit.*: 186.

³⁴ *Id.*, *ibidem.*, p.192.

transformation of passions into virtuous habits, and since according to our philosopher each virtue has two extremes between which it rests, it follows that if tragedy is to change our pity into virtue it must also be able to purify us from the two extremes of pity, and the same is to be understood of fear. Tragic pity must not only purify the soul of him who has too much pity, but also of him who has too little; tragic fear must not simply purify the soul of him who does not fear any manner of misfortune but also of him who is terrified by every misfortune, even the most distant and most improbable. Likewise tragic pity in regard to fear must steer between this too much and too little, and conversely tragic fear in regard to pity.³⁵

Concluindo suas considerações sobre a *katharsis*, Lessing assume o conceito a um tempo enquanto correspondendo ao “efeito trágico” ideal e enquanto definidor da tragédia enquanto gênero:

In this large compass the pity and fear excited by tragedy is to purify our pity and fear, but only these and no other passions. Beyond doubt tragedy may furnish other useful lessons and examples besides these, and purify other passions, but these are not its aim; these it has in common with the epopee and comedy, in so far as it is a poem, the imitation of an action in general, but not in so far as it is a tragedy, the imitation of an action worthy of pity. All species of poetry are intended to improve us; it is sad that it should be necessary to prove this, still sadder that there are poets who even doubt it. But all species of poetry cannot improve all things, at least not everyone as perfectly as another, but what each can improve most perfectly, and better than any other species – that alone is its peculiar aim.³⁶

Essas considerações nos autorizam a retomar o ponto inicial dessa discussão para concluirmos que, embora considere a função moral da arte, Lessing não se rende à noção de “justiça poética”, isto é, não acata o didatismo moral explícito. Sendo a *katharsis* a finalidade última da tragédia, não deveriam os heróis trágicos ser nem santos nem vilões. Não que Lessing não seja perspicaz o suficiente para compreender que muitas das “tragédias” que não chegam a promover a *katharsis* em termos aristotélicos, efetivamente despertam outras emoções, fascinando os espectadores. Nesse caso, ao invés de propor uma deformação dos parâmetros propostos pela *Poética*, tal como fez Corneille ao estabelecer uma relação do tipo ou/ou entre a “piedade” e o “terror”, Lessing prefere considerar a capacidade de se chegar à

³⁵ LESSING, *op.cit.*: 193.

³⁶ *Id.*, *ibid.*, p.190

comoção por outras vias, ou seja, a possibilidade de se ter uma tragédia que não chegou a atingir seu objetivo último, embora efetivamente sustentando outros interesses emocionais.

Com respeito a essa possibilidade de se chegar à comoção por outras vias, vejamos como reage Lessing diante de uma caracterização de Ricardo III numa versão que representa o rei como um vilão ainda mais terrível que a terrível caracterização shakespeareana do mesmo personagem. Acompanhemos suas considerações acerca do *Ricardo III* de Weiss, uma das peças apresentadas no teatro para o qual escreve o crítico alemão. Primeiramente, Lessing nos dá uma idéia da malignidade sugerida pela caracterização do herói:

For Richard III, as represented by Herr Weiss is unquestionably the greatest, most loathsome monster that ever trod the stage. I say the stage, for that the earth ever bore such a monster I greatly doubt.³⁷

Em seguida, considera que o poeta, se tinha em mente emoções catárticas, compreendia essas emoções como passíveis de serem representadas isoladamente, distribuídas pelos diversos personagens da trama, sendo que ao invés do medo, a paixão que faz par com a piedade na tragédia de Weiss é mesmo o terror. Assim, depois de considerar que outros personagens na peça catalizam a piedade enquanto que o “monstro” se encarrega do terror, terror que o próprio crítico reconhece ter vivenciado ao assistir à peça, conclui Lessing:

(...) this form of terror is so little one of the aims of tragedy that the old poets sought by all means to diminish it whenever their heroes were compelled to commit some great crime. They preferred rather to blame Fate, to make the crime the inevitable curse of an avenging deity, they preferred to change men from a creature of free-will to a machine, rather than to suffer the horrible idea to linger among us that man could by nature be capable of such corruption.³⁸

Essas palavras nos fazem lembrar que entre a atenuação grega da culpabilidade humana (intervenção dos deuses, oráculos, *até*, *hamartia*) e as imprecções cristãs de culpa e pecado projeta-se a arte trágica de Sêneca, que, como vimos, já explorava, no limite, a

³⁷ LESSING, *op. cit.*:175

³⁸ LESSING, *op.cit.*: 175-176.

malignidade humana como causa das tragédias. Aliás, essa malignidade de personagens trágicos precisará ser discutida em outros termos no contexto da modernidade. Na verdade, o próprio Lessing tocará no papel da “vontade consciente” e do “livre-arbítrio” como elementos de comoção do público, embora não chegue a considerar a capacidade de ação como catalizador de empatia, mesmo em personagens malignos. Como Lessing não aborda esse tema pelo viés que pretendemos inserir, podemos deixá-lo provisoriamente suspenso, a fim de acompanharmos a senda escolhida pelo autor para investigar como a situação trágica provocada por um vilão pode chegar a ser comovente.

As questões que Lessing nos coloca em relação ao Richard III de Weiss são as seguintes: mesmo sendo um vilão, mesmo depois de ter aterrorizado o público preenchendo o caminho ao trono com os corpos dos seus adversários, qual a punição que sofre Ricardo III? O que o espera ao final?

After being obliged to witness him committing frightful crimes, we hear that he died sword in hand. (...) Richard dies like a man in the battle-field of honour, and such a death is to indemnify me for the displeasure I felt throughout the play at the triumph of his crimes. (...) This death which ought to have gratified my love of justice only feeds my Nemesis. You escape cheaply – think I, it is well that there is yet another justice than the poetic one.³⁹

Ou seja, aquilo que o autor pretendeu ser uma punição extrema por faltas cometidas, a morte, acabou sendo apreendida por Lessing não como castigo, mas como prêmio, já que Richard morre no campo de batalha, tradicionalmente um fim honroso. Isso significa que mesmo avaliada em termos de “justiça poética”, a tragédia de Weiss se mostra frustrante para Lessing. De qualquer forma, Lessing é capaz de discernir na trama outros motivos que sustentam o interesse do público em acompanhar a trajetória criminosa de Ricardo III. Observe-se, por um lado, a influência em suas colocações da formulação aristotélica segundo a qual a imitação poética é prazerosa por excelência; por outro lado, note-se o prestígio da

³⁹ LESSING, *op.cit.*: 194.

“razão humana”, do exercício bem sucedido da ação entendida como planejamento e execução da “vontade consciente” na avaliação de Lessing:

Richard is an abominable villain, but even the exercise of our disgust, especially upon imitation, is not wholly without its pleasures. Even the monstrous in crime participates in the emotions awakened in us by sublimity and audacity; everything that Richard does is horrible, but all these horrors are committed for a purpose; Richard has a plan, and wherever we perceive a plan our curiosity is excited and we willingly wait to see whether and how it will be executed; we so love anything that has an aim that it affords us pleasure quite regardless of the morality of this aim.

We wish that Richard should attain his aim and we wish that he should not attain it. If he attains it, we are spared the displeasure at means uselessly employed, if he does not attain it, then so much blood has been shed in vain, and since it has once been shed we would rather it had not been shed for the sake of pastime. On the other hand this attainment would be the triumph of malignity and there is nothing we like else to hear. The aim interested us as an aim to be attained but as soon as it is attained we only see in it all its abominable features and we wish it had not been attained. This wish we foresee and we shudder at the accomplishment of his aim.⁴⁰

Contudo, para Lessing, não é suficiente que o trabalho do poeta tenha conseguido prender o espectador para que seja considerado uma verdadeira tragédia, mas sim que o efeito produzido pela trama corresponda àquele que pertence à sua espécie poética. É certamente devido ao seu agudo senso teatral que Lessing considera lamentável quando a enorme energia dispensada pelo poeta não chega a promover a *katharsis*, ou seja, não consegue tornar efetivo o potencial inerente ao gênero trágico em termos dramáticos:

To what end the hard work of dramatic form? Why build a theatre, disguise men and women, torture their memories, invite the whole town to assemble at one place if I intend to produce nothing more with my work and its representation, than some of those emotions that would be produced as well by any good story that every one could read by his chimney-corner at home?

The dramatic form is the only one by which pity and fear can be excited, at least in no other form can these passions be excited to such a degree. Nevertheless it is preferred to excite all others than these; – nevertheless it is preferred to employ it for any purpose but this, for which it is so especially adapted.⁴¹

⁴⁰ LESSING, *op.cit.*: 194.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

Talvez seja significativo que, embora não chegue a examinar a caracterização do Ricardo III de Shakespeare nesse ensaio, Lessing lamente que Weiss não tenha conhecido a versão shakespeareana dessa trama. Assim, mesmo não sabendo que julgamento o crítico alemão faria do Ricardo III elaborado por Shakespeare, podemos pensar que Lessing é perspicaz o suficiente para perceber que, ainda quando elege um vilão como herói, o poeta inglês não se deixa apanhar pela noção de “justiça poética”, elaborando suas tramas não de forma a sugerir um universo maniqueísta, mas desconstruindo em vários sentidos as fronteiras entre o bem e o mal. O Ricardo III de Shakespeare não é simplesmente um malvado entre inocentes, a sofrer, ao final de sua trajetória criminosa, uma punição merecida. Ricardo III é antes um malvado entre muitos ambiciosos e traidores, um corajoso entre covardes, um determinado entre bajuladores e, o que é mais importante – no instante final, um inglês contra franceses inimigos e ingleses traidores. No momento de sua derrota, o universo construído por Shakespeare já foi tão nuançado em termos de moralidade, o discurso final do rei tão efetivamente construído para evocar suas qualidades como guerreiro destemido, como leal defensor dos interesses da Inglaterra em oposição aos traidores e aos inimigos da coroa, que sua morte não pode deixar de ser comovente, sobretudo se considerarmos a trama em relação ao seu público original. Aliás, esquece-se com frequência esse importante elemento na construção do *ethos* retórico do discurso de Richard, o fato de ser ele neste momento derradeiro o representante da Inglaterra. A escolha não é, então, entre um monarca malvado ou um sucessor benevolente, mas entre um legítimo representante do sangue inglês, capaz de qualquer ato não apenas para conseguir, mas também para defender o trono, e um justo ou bondoso “usurpador”, um filho da *Bretagne* que pretende tomar a si o reino da Inglaterra. Malgrado o bom caráter e as boas intenções de Richmond, é quase certo que esses componentes nacionalistas pesavam no sentido de emprestar empatia à recepção de Richard. A despeito dos limites geográficos desse efeito “nacionalista”, ainda hoje, o apelo à coragem, ao destemor, ao valor da ação, portanto, ao heroísmo (ainda que maquiavélico) ecoa a favor do rei vilão:

“Conscience is but a word that cowards use,
Devis’d at first to keep the strong in awe:
Our strong arms be our conscience, swords our law.
March on, join bravely, let us to’t pell-mell;
If not to heaven, then hand in hand to hell”. (Ato V- Cena III)

Permanece, contudo, a questão da *katharsis*: seria o final do herói efetivo no sentido estabelecido por Aristóteles e referendado por Lessing como legitimador de uma tragédia ideal? Certamente não, se pensarmos que a sua caracterização desconsidera dois dos mais bem colocados parâmetros para a obtenção do efeito catártico: um caráter intermediário que propenda mais para o bem que para o mal e uma *hamartia* no sentido de erro involuntário. Richard decididamente propende para o mal e “erra” repetidas vezes de forma declaradamente voluntária, fazendo questão de expor seus planos antes de agir e de avaliar seu sucesso depois de cada ação maléfica. Contudo, para aferirmos seu poder de comoção empática, não podemos esquecer que a tragédia shakespeareana está inserida em uma nova ordem, uma ordem na qual a ação humana, significativamente secularizada, obriga-nos a avaliar o homem não apenas em termos de moralidade ética ou religiosa, mas em relação a parâmetros outros que podem inclusive pôr em questão a ordem ética ou moral. Essa nova ordem, já assinalamos, é regida pela fé na razão humana, ou melhor, no “princípio de razão suficiente”. Não é por acaso que o drama, definido desde Aristóteles como imitação de ações, incorpora no limite esse móvel da ação, a “vontade consciente”. O que parece distintivo no tratamento da ação na modernidade é que essa “vontade consciente” aparecerá em muitos personagens não apenas como instrumento para a ação, tal como acontecia nas tragédias antigas, mas como experimentação auto-reflexiva, quase como um fim em si mesma, fomentando ações que se planejam sem escrúpulos até as conseqüências mais funestas. Considere-se, nesse sentido, a influência do pensamento de Maquiavel, não apenas para a tragédia shakespeareana, mas para muitos dos heróis da modernidade, que reconhecem como seus próprios limites apenas os limites da sua razão, da sua “vontade consciente”, exercitada de forma a atingir determinados fins.

A genialidade de Shakespeare em relação ao seu Richard estaria então, não exatamente em utilizar uma vontade exacerbadamente consciente como móvel das ações do personagem, mas em discernir que essa vontade tornada ação, realçada como capacidade positiva, poderia alimentar sentimentos empáticos, mesmo em relação a personagens malévolos, desde que

manipulada em função de outros elementos. Assim, é verdade, Richard mostra-se capaz de levar sua ambição pessoal às últimas conseqüências, mas não recua jamais nesse exercício de ambição, de experimentação do poder da vontade, distendendo essa capacidade até o limite máximo, daí o salto final para o heroísmo, quando se revela destemido o suficiente para morrer em batalha defendendo o trono inglês, ainda que se considere que nos interesses de sua nação estão contemplados seus próprios interesses. O fato é que através dessa capacidade de “ação”, Richard consegue angariar empatia, sentimento certamente amplificado no momento decisivo, já que sua força, embora vencida por outras forças, jamais se traveste em fraqueza, acabando por se consubstanciar num momento exemplar de idealismo heróico, quando o objeto concreto de sua ambição, seu reino, é ofertado em troca da única possibilidade de levar adiante o culto à ação que o glorifica. “Meu reino por um cavalo” parece-nos um emblema soberbo de conversão de ação maléfica em ação heróica.

Lessing, intérprete de Aristóteles, tenta estreitar as distâncias entre as recomendações da *Poética* e as novas verdades de seu tempo. Assim, ainda que advogue incondicionalmente que a *katharsis* corresponde ao efeito trágico definidor de uma tragédia ideal, Lessing não chega a um julgamento indiferenciado de todas as tragédias baseando-se apenas nos parâmetros que, segundo Aristóteles, possibilitam a *katharsis*. Talvez a comoção suscitada pelo Ricardo III de Shakespeare ajuste-se melhor não exatamente à piedade, mas àquilo que o estagirita identificou como filantropia. De qualquer forma, o próprio Lessing reconhece que nem todas as tragédias gregas atingiam idealmente o trágico pelo viés da “piedade e do medo”. Nesse caso, embora falhando em relação ao ideal, ou pelo menos não o atingindo através dos parâmetros pensados por Aristóteles, a habilidade do poeta poderia ser avaliada em relação à sua capacidade de aproximação desse ideal. Fato é que Lessing reconhece que as tragédias gregas, assim como as tragédias shakespearianas, raramente estavam em oposição ao que considera a “essência” das assertivas de Aristóteles, cujas regras eram todas calculadas para produzirem o máximo efeito trágico. A “justiça poética” sim, obstacula o trágico. Ao castigar os maus e premiar os bons através de relações diretas e causais, essa estratégia racional baseada em pressupostos morais dogmáticos, estoicos ou cristãos, ao invés de alimentar o trágico, suprime-o, já que na essência dos parâmetros de obtenção da *katharsis* está a idéia do trágico como surgindo exatamente do descompasso entre a caracterização, o erro e sua conseqüência. Conclui Lessing:

I know several French plays which distinctly represent the ill-consequences of some passion from which we may draw many good lessons regarding this passion. But I know none that excite my pity in the degree in which tragedy should excite it, while I certainly know various Greek and English plays which can excite it. Various French plays are very clever, instructive works, which I think worthy of all praise, only they are not tragedies. Their authors could not be otherwise than of good intellect; in part they take no mean rank among poets, only they are not tragic poets, only their Corneille and Racine, their Crébillon and Voltaire have little or nothing of that which makes Sophokles Sophokles, Euripides Euripides, Shakespeare, Shakespeare. These latter are rarely in opposition to Aristotle's essential demands, the former are so constantly.⁴²

Com essas palavras, é possível concluir que, para Lessing, a base de sustentação da *Poética* é mesmo o “efeito trágico”, todas as formulações concorrendo para facilitar os caminhos que favorecem a *katharsis*. Nesse sentido é que consegue transcender as preocupações dos seus contemporâneos com as regras em favor da identificação da essência dessas regras. Partindo da simplicidade das essências, apresenta, como um Sancho Pança, soluções simples, deduzidas a partir do confronto entre cada nova situação e uma lógica que não despreza a experiência do real.

Poderíamos continuar a desenvolver as relações entre as asserções constantes na *Dramaturgia de Hamburgo* e na *Poética* em vários sentidos: lá se encontram formulações sobre a relação entre poesia e história, entre ação e caráter, ponderações acerca de estratégias de caracterização de personagens, reflexões sobre os finais das tragédias, sobre as “unidades”, enfim, sobre os fundamentos mesmos da arte trágica. Também Lessing enfrenta com muita veemência o que considera os artificialismos do teatro francês, exigindo um alargamento dos parâmetros de construção e de julgamento do universo dramático. Contudo, como estamos falando de essências, devemos reconhecer que essas discussões já foram contempladas em nosso trabalho, seja no capítulo sobre a *Poética*, seja a partir das considerações tecidas nestas últimas seções. Preferimos, assim, finalizar a incursão pelo universo teórico de Lessing, apresentando o que talvez tenha sido a sua maior contribuição para a possibilidade de

⁴² LESSING, *op.cit.*: 205.

sobrevivência da tragédia no que se chamou de sociedade burguesa: a proposta de rebaixamento do *status* social dos personagens trágicos.

4.3. Um “*coup de théâtre*”: fora os reis e os nobres, façam-se heróis os homens comuns

A orientação do pensamento de Lessing em relação à essência dos postulados da *Poética* fica plenamente estabelecida quando se considera seu pleito a favor do rebaixamento do *status* social dos personagens trágicos. Mesmo sem perder de vista as recomendações de Aristóteles, apenas vendo nessas recomendações uma forma efetiva de se atingir o “efeito trágico”, diz Lessing:

The names of princes and heroes can lend pomp and majesty to a play, but they contribute nothing to our emotion. The misfortunes of those whose circumstances most resemble our own, must naturally penetrate most deeply into our hearts, and if we pity kings, we pity them as human beings, not as kings. Though their position often renders their misfortunes more important, it does not make them more interesting. Whole nations may be involved in them, but our sympathy requires an individual object and a state is far too much an abstract conception to touch our feelings⁴³

A bem da verdade, deve-se reconhecer que Lessing não está sozinho nessa empreitada. Autores franceses como Marmontel e Diderot compartilham com Lessing de idéias semelhantes, como se depreende desse texto de Marmontel, aliás, citado pelo próprio Lessing na obra que estamos examinando:

“We wrong the human heart”, says Marmontel, “we misread nature, if we believe that it requires titles to rouse and touch us. The sacred names of friend, father, lover, husband, son, mother, of mankind in general, these are far more pathetic than aught else and retain their claims for ever. What matters the rank, the surname, the genealogy of the unfortunate man whose easy good nature towards unworthy friends has involved him in gambling and who loses over this his wealth and honour and now sighs in prison distracted by shame and remorse? If asked, who is he? I reply: He was an honest man and to add to his grief he is a husband and a father; his wife whom he loves and who loves him is suffering extreme need and can only give tears to the children who clamour for bread. Show me in the history of heroes a more touching, a more moral, indeed a more tragic situation! And when at last this miserable man takes poison and then learns that Heaven had willed his release, what is absent, in this painful terrible moment, when to the horrors of death are added the tortures of imagination, telling him how happily he

⁴³ LESSING, *op.cit.*: 38-39

could have lived, what I say is absent to render the situation worthy of a tragedy? The wonderful, will be replied. What! is there not matter wonderful enough in this sudden change from honour to shame, from innocence to guilt, from sweet peace to despair; in brief, in the extreme misfortune into which mere weakness has plunged him!" ⁴⁴

Os excessos formais do teatro francês certamente ofereciam tremenda resistência à aceitação de tais idéias. Segundo Lessing, não importaria quantos “Diderots” ou “Marmontels” pregassem tais doutrinas, elas não seriam aceitas na França. Para o crítico do teatro de Hamburg, não era apenas o teatro francês que referendava valores elitistas, mas a própria nação francesa sustentava-se em uma ideologia aristocrática. Nas palavras de Lessing: *“The nation is too vain, too much enamoured of titles and other external favours; even the humblest man desires to consort with aristocrats and considers the society of his equals as bad society”*. ⁴⁵

Talvez seja valioso observar que nem mesmo em solo alemão as “tragédias domésticas” serão acolhidas com facilidade. Apesar da notável influência do pensamento de Lessing, um de seus próprios compatriotas se encarregará de alinhar a todos – Diderot, Lessing, Goethe e Schiller, para rejeitar o projeto por eles compartilhado no sentido de produzir uma dramaturgia “prosaica”. Na concepção de Hegel desenvolvida em sua *Estética*, o apelo à representação de pessoas comuns desafiava a possibilidade de sobrevivência da linguagem poética. Em suas palavras,

Diderot, Lessing, Goethe e Schiller, na juventude, haviam se inclinado para o realismo. Lessing defendendo este ponto de vista com argumentos de ordem estética e dando mostras de um grande espírito de observação, Goethe e Schiller em virtude de suas preferências pelo rude vigor das manifestações diretas da vida. Que os homens pudessem falar agora como outrora nas comédias e tragédias gregas, ou ainda no teatro francês (mas no que se referia a este último, o reparo não era totalmente injustificado), eis o que os dramaturgos alemães consideravam absurdo, por absolutamente destituído de naturalidade. Mas a naturalidade excessiva aproxima-se da aridez prosaica, em que por vezes cai, e então as personagens exprimem, não o lado substancial dos caracteres, sentimentos e ações, mas as manifestações diretas da individualidade, sem tomarem completa consciência de si mesmos nem das condições em que se encontram. Quanto

⁴⁴ *Apud. LESSING, op.cit.:39*

⁴⁵ LESSING, *op.cit.:39*

mais os homens se mostram naturais, no seu falar realista, tanto mais prosaicos são. Pois os homens naturais, nas conversas e discussões que têm, comportam-se como meros indivíduos acidentais que, vistos através da particularidade imediata, aparecem desprovidos de universalidade. (...) no que se refere à dicção, sem abandonarmos o terreno da realidade e da verdade, a pureza da linguagem dá-nos a sensação de sermos transportados para uma outra esfera, para um mundo ideal: o mundo da arte.⁴⁶

A partir dessas considerações é possível concluir que Hegel rejeita não o projeto de aproveitamento de pessoas comuns como objeto da tragédia, mas a radicalização desse aproveitamento a partir da representação “realista” de seus discursos, votando, ao contrário, em favor de uma linguagem que encontre seus caminhos entre um universo prosaico e sua expressão artística. O fato de ter a dramaturgia trágica se afirmado como arte no mundo burguês significa não apenas que ela encontrou esses caminhos, mas que os encontrou graças à percepção de críticos que, como Lessing, conseguem perceber na essência dos fundamentos da arte a essência dos fundamentos da vida:

In nature everything is connected, everything is interwoven, everything changes with everything, everything merges from one into another. But according to this endless variety it is only a play for an infinite spirit. In order that finite spirits may have their share of this enjoyment, they must have the power to set up arbitrary limits, they must have the power to eliminate and to guide their attention at will.

This power we exercise at all moments of our life, without this power there would be no life for us; from too many various feelings we should feel nothing, we should be the constant prey of impressions, we should dream without knowing what we dream. The purpose of art is to save us this abstraction in the realms of the beautiful, and to render the fixing of our attention easy to us. All in nature that we might wish to abstract in our thoughts from an object or a combination of various objects, be it in time or in place, art really abstracts for us, and accords us this object or this combination of objects as purely and as tersely as the sensations they are to provoke allow.⁴⁷

Lessing, intérprete de Aristóteles, é alguém que consegue com sucesso abstrair a essência das proposições teóricas para torná-las significativas em um outro contexto. E embora ele próprio reconheça que não se deva tentar extrair um sistema dramático de suas páginas, parece certo que suas idéias, ainda que salpicadas aleatoriamente entre os seus

⁴⁶ HEGEL, *op.cit.*:396-398.

⁴⁷ LESSING, *op.cit.*: 171.

ensaios críticos, conseguem atingir o objetivo a que se propôs perseguir: espalhar “*Fermenta cognitionis*”. Seu legado será fundamental ao estabelecimento das novas bases a partir das quais se definem o drama romântico, sendo as principais colunas de sustentação dessa nova tragédia burguesa as seguintes recomendações de Lessing, nas palavras de Lawson (1949):

(1). Drama must have social validity, it must deal with people whose station in life and social attitudes are understandable to the audience. He [Lessing] saw no reason that the *dramatis personae* should be kings and queens and princes; he insisted that the activities and emotions of common people were more important.

(2). The laws of technique are psychological, and can only be understood by entering the mind of the playwright.⁴⁸

No que diz respeito à questão psicológica, Lessing reflete já as preocupações da filosofia especulativa, cada vez mais instigada pelas contradições entre espírito e matéria. Nos séculos seguintes, essa filosofia especulativa irá propor sistemas que tentam racionalizar o ser espiritual e físico do homem com relação ao todo do universo – Kant e Hegel sendo os pensadores que oferecem os exemplos mais exaustivos desses sistemas. O fato é que, a partir de Lessing, a arte dramática estará estreitamente vinculada a essa filosofia e foi certamente a influência de proposições contidas na Dramaturgia de Hamburgo que transformou não apenas o palco alemão, mas o drama moderno. O chamado drama social ou drama burguês acabará por referendar o pleito de Lessing acerca da validade social da arte trágica, assim como sua exigência por temas e personagens mais humildes. Na trajetória do tempo, o viés idealista do pensamento de Lessing, sua ênfase na psicologia humana e na essência de nossos sentimentos e emoções, oferecem-se como linhas de força que impulsionam os poetas ao romantismo e ao nacionalismo do “*Sturm und Drang*”, período que culmina, na Alemanha, nas obras-primas de Goethe e Schiller.

⁴⁸ LAWSON, 1949: 21-22.

5. Da morte da tragédia, ou, do nascimento do drama

As discussões sobre as idéias de Lessing sugerem o encaminhamento dado à dramaturgia trágica ao final do século XVIII. O apelo a uma linguagem prosaica e a proposta de expulsão dos reis e dos nobres de suas posições como protagonistas das tramas trágicas significam uma modificação severa na concepção de tragédia enquanto gênero literário. Esses pleitos já prenunciam os ideais do romantismo literário que aos poucos se configura no cenário europeu. Na verdade, é sobretudo em oposição ao teatro neo-clássico que o romantismo definirá seus credos poéticos. Nas palavras de George Steiner, em *A morte da tragédia* (1965)⁴⁹:

Nous ne pouvons pas comprendre le mouvement romantique si nous ne percevons pas en son centre la forte tendance vers le théâtre. L'imagination classique cherche à imposer à l'expérience l'ordre e l'harmonie. L'imagination romantique introduit au coeur de l'expérience une vertu dramatique et dialectique. Le mode romantique n'est ni une mise en ordre ni une analyse de la vie; c'est une mise en scène.⁵⁰

Uma das proposições centrais da *Defense of Poetry* de Shelley pode nos dar uma idéia do porquê do devotamento romântico ao teatro:

É indiscutível que a mais alta perfeição da sociedade humana sempre correspondeu à mais alta excelência dramática; e que a comparação ou extinção do drama numa nação onde já chegou a florescer é um sinal da decadência de costumes e da extinção das energias que sustentam a alma da vida social.⁵¹

Um inventário simplificado das obras produzidas pelos românticos europeus trai com muita efetividade uma vontade generalizada de aproximação ao teatro: William Blake escreveu parte de um *Eduardo III*, Wordsworth tentou o teatro em *The Borderers*; Walter Scott publicou quatro peças; Coleridge foi colaborador de Robert Southey em *The Fall of Robespierre*, além de ter escrito duas peças, *Remorse* e *Zapolya*; Southey compôs *Wat Tayer*,

⁴⁹ Estamos utilizando uma versão em língua francesa, *La mort de La Tragédie*, trad. por Rose Celli, 1961.

⁵⁰ STEINER, *op.cit.*: 77.

⁵¹ Cf. SHELLEY, "Defesa da Poesia", in: *Teorias poéticas do Romantismo*. Tradução, seleção e notas Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

dentre outras; Leigh Hunt chegou a publicar suas *Scenes from an Unfinished Drama*; Byron escreveu oito peças, Shelley traduziu cenas de Goethe e de Calderón, além de ter escrito *The Cenci*, *Prometheus* e *Hellas*. Keats investiu em um *Otho the Great* e começou uma peça intitulada *Stephen King*.⁵² E não foram apenas os ingleses que tentaram a tragédia. Goethe, Schiller, Victor Hugo, Musset, Stendhal, além de outros reconhecidos autores dos séculos XVIII e XIX experimentaram esse anseio de revigoração do teatro, via-de-regra inspirados por um culto sacralizador à arte de Shakespeare, entendida e anunciada como modelar ao teatro do futuro.

A bem da verdade, não eram apenas os versos de Shakespeare que ressoavam aos ouvidos dos poetas esperançosos por uma revigoração do teatro. Dentre as complexidades do romantismo europeu, a condenação ao teatro neo-clássico vinha de par com a aclamação ao teatro grego. Mais uma vez se afirma a contribuição de Lessing, sem a qual o acolhimento à dramaturgia antiga teria provavelmente sido obstaculado pelas interpretações que dela fizeram os cultores dos dogmas classicistas. Demonstrando de forma convincente como os ideais de Aristóteles expressos na *Poética* haviam sido mal interpretados pelos neo-clássicos, Lessing conseguiu iluminar o que considerava uma espécie de genialidade trágica, segundo ele, presente tanto nos escritos dos tragediógrafos gregos quanto nos textos shakespearianos. Não é por acaso que a noção romântica do sublime pode se esboçar em relação a Ésquilo e a Shakespeare.

Curioso é notar como, a despeito da imersão romântica no universo crítico e textual das chamadas “grandes tragédias”, apesar de todo o culto que os poetas românticos devotaram ao teatro trágico, o século XVIII tem sido considerado um marco decepcionante na história da dramaturgia trágica, associado a um fenômeno que veio a ser descrito como “a morte da tragédia”.

A morte da tragédia, de Steiner, pode ser tomado como um relato bastante representativo da tradição que denuncia com severidade não apenas a falta de notoriedade da tragédia romântica, mas a falência mesma do romantismo em relação ao trágico. Em seu texto, Steiner se empenha em fornecer um quadro explicativo de uma conjuntura histórico-literária que lhe parece essencialmente anti-trágica.

⁵² Cf. *The Norton Anthology to English Literature* e também THRONLEY, G.C. & Roberts, GWYNETH. *An*

Para Steiner, as causas que convergem para a morte da tragédia enquanto gênero literário estão patenteadas nos próprios manifestos românticos, que se colocam em oposição frontal à tradição mais antiga da arte trágica. Por um lado, a tragédia teria sucumbido a partir de um rebaixamento temático e estilístico, consequência do apelo romântico à linguagem prosaica, ao aproveitamento temático da vida cotidiana em seus aspectos mais banais e ao rebaixamento dos personagens, postulados, segundo Steiner, incompatíveis com a tradição das nobres tragédias. Para o autor que estamos examinando, depois das *Baladas Líricas* de Wordsworth⁵³, uma vez entendido como manifesto romântico o apelo definitivo a uma representação poética da vida comum, a tragédia passa a sofrer uma grave desvalorização estilística e conteudística:

C'est pourquoi, dans la mesure où la grande tragédie élève l'action au-dessus du désordre et du compromis qui règnent dans la vie ordinaire, elle exige le vers. La stylisation et la simplification que le vers impose aux aspects extérieurs de la conduite humaine rendent possibles les complications morales, intellectuelles et émotives du grand théâtre. Les conventions poétiques déblaient le terrain pour le libre jeu des forces morales. Les auteurs tragiques grecs parlaient à travers de grands masques et sur une scène rendue rituelle et sacrée par la présence de l'autel. Ils parlaient plus fort que la vie et dans un espace qui n'était pas celui de la vie quotidienne. Le vers assure une résonance et une distance analogues.⁵⁴

Já discutimos exaustivamente a proximidade da tragédia grega em relação à sua realidade social cotidiana. Também consideramos com vagar a questão das convenções em relação à representação teatral e a forma como os “artificialismos” cênicos se curvam à interpretação “realista” dos relatos dramatizados. Nada disso é levado em conta. Steiner parece comungar com uma tradição que considera a tragédia grega como uma arte erudita, encapsulada em uma esfera artística que se afirma por sua elevação mesma e não em suas relações com as preocupações e os interesses do seu heterogêneo público receptor. Nessa perspectiva elitizante, as convenções do teatro anterior ao romantismo aparecem

Outline of English Literature. Harlow: Longman, 1993.

⁵³ Cf. WORDSWORTH, William. Prefácio às *Baladas Líricas*. In: *Teorias Poéticas do Romantismo*, *op.cit.*, 169. A versão original pode ser encontrada na já citada *The Norton Anthology of English Literature*.

⁵⁴ STEINER, *op.cit.*: 179.

“naturalizadas”: “(...) *l’association entre la comédie et la prose est très ancienne et toute naturelle*”.⁵⁵

Talvez seja o caso de lembrarmos que as comédias gregas e latinas eram escritas em verso, o que denuncia o caráter equivocado dessa tradição que associa a linguagem versificada, o “alto estilo”, ao trágico e a prosa, ou o estilo “baixo”, ao cômico.

Embora chegue a reconhecer que a prosa tem seus próprios registros trágicos, Steiner insiste em desconhecer que a poesia do palco não está apenas na linguagem, podendo as falas dos personagens prescindir completamente das convenções de métrica e rima. O próprio teatro elizabetano não se afirmara em versos brancos? Precisáramos insistir que é a ação, e não a linguagem, a alma da tragédia? Se os autores românticos falharam em encontrar um registro prosaico capaz de traduzir o trágico com a seriedade e a profundidade que esse gênero recomenda, isso parece dever-se antes à novidade que à impropriedade da convenção. Mas não parece ser essa a compreensão de Steiner:

Nous ne voulons pas nier par là que la prose ait son propre registre tragique. On ne souhaiterait pas que Tacite ait écrite en vers; et les lettres de Keats atteignent à une profondeur de sentiment encore plus grande que celle de sa poésie. Mais les deux domaines sont différents et la décision prise par certains auteurs dramatiques de faire passer la tragédie du royaume du vers dans celui de la prose est un des événements capitaux de l’histoire du théâtre d’Occident.⁵⁶

Estreitamente associado ao baixo mundo da tragédia que nasce com o romantismo, surge, no relato de Steiner, o mundo mesquinho do mercantilismo, do dinheiro:

Comme les souverains britanniques, les personnages de la tragédie ne portent pas de bourse; nous ne voyons pas Hamlet en train de se demander comment payer les auteurs, ou Phèdre penchée sur les comptes du ménage. Ce ne sont que les créatures viles comme Roderigo dans *Othello* qu’on nous montre mettant de l’argent dans leur bourse. Mais une fois les facteurs économiques devenus dominants dans la société, la notion de tragique va s’élargir jusqu’à inclure la ruine financière et les haines à base d’argent de la bourgeoisie.⁵⁷

⁵⁵ STEINER, *op.cit.*: 180.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 179.

⁵⁷ *Id.*, *ibid.*, p.192.

Embutida nessa recusa ao mundo mercantilista, a recusa ao mercantilismo da arte, tema que tanto incomoda os puristas. Steiner insiste nos interesses econômicos da burguesia como entrave à grande arte. E traça com nitidez um marco separatista entre uma sensibilidade ingênua e uma sensibilidade corrompida por interesses burgueses:

(...) c'est la fin du XVII^e siècle qui marque dans la sensibilité la grande séparation entre le monde de Shakespeare et le monde de Voltaire et d'Adam Smith. (...)

Le roman moderne répond directement à cette nouvelle orientation vers des intérêts économiques et bourgeois; mais ce tournant de la conscience, qui est un des aspects capitaux de toute l'histoire de l'imagination, affecta aussi le théâtre".

(...) des pièces comme *Miss Sara Sampson* de Lessing et *Le fils naturel* de Diderot sont d'un grand intérêt historique. Elles abaissèrent le niveau du théâtre de manière à le mettre de plain-pied avec les réalités nouvelles de la sensibilité bourgeoise; elles sont de lointains avant-coureurs d'Ibsen. Ces paraboles de la vie et de la souffrance bourgeoises étaient écrites en prose. Lessing et Diderot cherchèrent à rendre au théâtre les vertus du discours ordinaire, car c'était là ce qui manquait totalement à la tragédie du XVIII^e siècle.⁵⁸

Steiner oferece ainda outra causa para a morte da tragédia – a influência do pensamento de Rousseau na concepção do romantismo nascente:

La vision de Rousseau et des romantiques avait, de par sa nature même, certains corrélatifs sur le plan psychologique; elle impliquait une critique radicale de la notion de culpabilité. Dans le système moral de Rousseau, un homme pouvait commettre un crime ou parce que ses éducateurs ne lui avaient pas appris à distinguer le bien du mal, ou parce qu'il avait été corrompu par la société. La responsabilité incombait à son milieu, car le mal ne peut être inné dans l'âme. Et puisque l'individu n'est pas totalement responsable, il ne peut être totalement damné. La doctrine de Rousseau ferme les portes de l'enfer. A l'heure de vérité, le criminel sera saisi par le remords; le crime sera aboli ou l'erreur corrigée. Le crime ne mène pas au châtement mais à la rédemption. C'est là le leit-motiv des romantiques quand ils traitent du mal, depuis *The Ancient Mariner* jusqu'au *Faust* de Goethe, aux *Misérables*, à l'apothéose de rédemption dans *Gotterdammerung*.

Il se peut que cette mythologie de la rédemption ait une vertu sociale et psychologique, qu'elle libère l'esprit des noirs présages du calvinisme. Mais une chose est claire: une telle vue de la condition humaine est fondamentalement optimiste; elle ne peut engendrer aucune forme authentique de tragédie. La vision romantique de la vie est

⁵⁸ STEINER, *op.cit.*: 193-4.

non tragique. Dans la vraie tragédie, les portes de l'enfer sont ouvertes et la damnation est une réalité.⁵⁹

Essa interpretação de Steiner é devedora da tradição nietzscheana, que advoga uma “concepção trágica” de mundo como condição essencial à elaboração artística de uma grande tragédia. Contudo, se considerarmos a comédia como uma forma de arte teatral contemporânea à tragédia grega, a proposição de Nietzsche com respeito a uma concepção trágica de mundo como favorável à tragédia ainda se sustenta, já que o filósofo a apreende em seu aspecto de positividade, celebração da força vital, destemor diante do trágico (muito embora nosso investimento na análise da tragédia enquanto estratégia de racionalização do trágico desafie essa proposição). No caso de Steiner, fica patente que o otimismo não é o ponto de fuga do trágico por ele idealizado, pelo contrário, é exatamente o otimismo romântico que esse autor realça como uma das causas da morte da tragédia. Isto posto, somos levados a perguntar: se uma visão trágica de mundo, entendida em seu aspecto de danação, é para Steiner fundamental ao surgimento e à aclamação das grandes tragédias, que visão de mundo teria alimentado as grandes comédias – de Aristófanes ou de Shakespeare, por exemplo? Muitas vezes me pergunto como esses pensadores que advogam uma visão trágica de mundo reagiriam diante de uma proposição teórica sustentada na crença em uma “concepção cômica de mundo”. Parece mesmo que a aura de sublimidade, o elitismo relacionado ao gênero trágico contamina o próprio pensamento teórico ...

Interessante é que a crença em uma concepção “trágica” em oposição a uma concepção “racionalista” produz demarcações que não coincidem historicamente. Para Nietzsche, a tragédia já havia morrido nas mãos do “racionalista” Eurípides, muitos acusam Sêneca de excessos racionalistas, outros vêem os neoclássicos franceses como assassinos da tragédia, Steiner incrimina os românticos.

Steiner está certo no sentido de que não se pode ignorar o momento histórico que contextualiza a arte no século XVIII. A afirmação do literário como domínio autônomo vem de par com uma série de questões incômodas e contraditórias: se o fim da figura do mecenas liberta o poeta de um jugo ideológico, o autor ansioso pelo sucesso (intelectual ou material)

⁵⁹ LESSING, *op. cit.*: 90-91.

precisa estar cada vez mais atento ao gosto do público e ao julgamento da crítica, sendo obrigado a perfazer uma difícil trajetória, que não prescinde nem do apelo explícito à originalidade, à genialidade poética, nem tampouco da observância à tradição, isto é, às receitas já testadas e aprovadas. Claro que a arte sempre oscilou entre esse compromisso duplo, com a novidade e com a tradição, mas a democratização do público tal como acontece no século XVIII parece ser mesmo um fenômeno agressivo. Em seu “Ensaio sobre o Drama”, Walter Scott diz da dificuldade dos autores em se dirigirem não mais a uma aristocracia letrada, mas a um público burguês desprovido de cultura literária e ávido por tramas patéticas e finais felizes. Isso representa, sem dúvida, um fator determinante à produção teatral. É preciso aprender a lidar com novas convenções temáticas e estilísticas demandadas pelas mudanças nas configurações entre os planos artístico, econômico e social e a necessidade de tempo para a maturação artística dessas exigências talvez responda pelos fracassos da maioria das tragédias românticas.

De qualquer forma, as tragédias de Goethe e Schiller parecem exemplos importantes para ilustrar não apenas que a tragédia não morreu com o romantismo, mas que o mesmo otimismo romântico, eternizado na redenção de Fausto, acabou sendo um poderoso ingrediente para alimentar a construção da ação dramática nas décadas seguintes. Ao final do século XIX, Ibsen emprestará a essa proposta de radicalização positiva do poder do sujeito uma profundidade trágica digna das mais grandiosas tragédias.

Podemos encerrar esta seção, lembrando que é o próprio Steiner quem reconhece em suas conclusões a dimensão arbitrária do atestado de óbito que concedeu à tragédia. Diz o autor ao final do seu relato:

(...) trois conclusions [sont] logiquement possibles: que las tragédie est vraiment morte; qu'elle continue dans sa tradition essentielle malgré les changements de forme technique; que le théâtre tragique peut renâître.⁶⁰

Se ainda assim há quem prefira insistir que a tragédia morreu, paciência, sua alma reencarnou imediatamente no drama burguês.

⁶⁰ STEINER, *op.cit.*: 252.

6. O que torna uma ação uma “ação dramática”?

Malgrado a aparente obviedade da definição aristotélica de tragédia como “imitação de ações”, tem sido considerável o esforço dos teorizadores para determinar precisamente o que é essa “ação”, tão essencial ao drama. Poderíamos iniciar nossa reflexão afirmando que em sua dimensão dramática, “ação” não significa movimento físico ou corporal, embora o conceito tenha recorrentemente assumido tal interpretação pelo viés do senso-comum (ver, por exemplo, no cinema, os chamados “filmes de ação”). Com isso não queremos dizer que um movimento físico ou corporal não se enquadre na categoria das “ações dramáticas” – já se chegou mesmo a considerar a pantomima o mais puro antecedente do drama. A questão é que a ação física não é por si só dramática. Expressões de atividades mentais ou mesmo cenas de imobilidade total podem ser efetivamente mais dramáticas do que movimentos ou deslocamentos corporais. Seria, então, o caso de se perguntar, fazendo ecoar o título desta seção: o que torna uma “ação” uma “ação dramática”?

No já mencionado artigo intitulado “An essay of dramatick poesie” (1668), John Dryden, esboça as bases para o desenvolvimento de uma teoria da ação dramática. Ele diz:

As for the third unity, which is that of Action, the ancients meant no other by it than what the logicians do by their *finis*, the end or scope of any action; that which is first in intention and last in execution.⁶¹

Tal afirmação remete à questão da *vontade* enquanto componente determinante da ação dramática, que corresponderia à concretização de um processo planejado, executado e finalizado pela *intenção* do sujeito. Assim, para Dryden, a ação dramática nasce do desejo humano que tem uma intenção determinada e luta para concretizar essa intenção.

Devemos ressaltar que no cerne das investigações voltadas para a identificação do elemento dramático na ação, o postulado aristotélico de “unidade de ação” estará sempre

⁶¹ DRYDEN, *op. cit.* In: CLARK, 1959: 133.

presente. Vimos como Ben Jonson já havia se preocupado com a composição unitária ou unificadora da ação e com a interdependência de suas partes. A partir dos escritos de Dryden, começam a ser estabelecidos novos parâmetros para a compreensão da dinâmica da ação. Para Dryden, como para Jonson, a concretização da ação na tragédia só poderia acontecer através de ações menores, ou “sub-enredos” (*under-plots*), como ele os chama. Entretanto, diz Dryden: “*the unity of action is sufficiently preserved, if all the imperfect actions of the play are conducing to the main design*”.⁶²

Isso significa que, apesar de fazer progredir a ação a partir de sub-enredos (*under-plots*), o poeta haveria de ter em vista uma ação “grande e completa” de modo que não fosse destruída a unidade da obra. Para Dryden, tudo na peça, até os próprios obstáculos, deveriam ser subservientes a essa ação principal.

Um outro parâmetro para a compreensão da ação dramática é proposto por Friedrich von Schiller no ensaio, “On tragic art” (1781). Em seu texto, Schiller propõe que, devido aos objetivos específicos da dramaturgia trágica, nomeadamente, o “efeito catártico”, a ação trágica deveria impor uma atitude moral. Uma “ação moral”, como diz Schiller, seria definível nos seguintes termos: “*an action comprehended in the field of free-will*”.⁶³

A explicação oferecida por Schiller para essa exigência em relação à ação fundamenta-se em categorias essenciais à definição do sujeito na modernidade: vontade consciente e livre-arbítrio. Para Schiller, a tragédia é uma imitação de uma ação que nos permite ver o homem em sofrimento, de forma a suscitar a nossa piedade. Entretanto, o sofrimento só se mostra tragicamente comovente, tocante, quando afeta uma pessoa no sentido mais “humano” do termo: para o autor, espíritos puros ou demônios não sofrem e, portanto, não cabem na tragédia. Nessa perspectiva, o herói trágico ideal deveria, na concepção de Schiller, colocar-se em algum lugar intermediário entre a perversidade absoluta e a completa perfeição, aí convidado a exercer o seu “livre-arbítrio”, portanto, a experimentar sua “vontade consciente”. Apesar da influência da *Poética* em toda essa argumentação sobre o caráter do herói, estamos bem longe da noção aristotélica de *hamartia*, que privilegiava a ação e não a caracterização,

⁶² DRYDEN, *op.cit.*:133

⁶³ SCHILLER, *op.cit.* In: CLARK, 1959: 265.

embora o caráter intermediário fosse importante para suscitar o *pathos* em relação à desgraça proveniente do erro involuntário.

Recapitulando o acima exposto, pode-se dizer que duas exigências se colocam, até o momento, como modeladoras da ação dramática: primeiro, na concepção de Dryden, que essa ação seja movida por um objetivo (*finis*); segundo, nas palavras de Schiller, que o agente tenha escolha (livre-arbítrio).

As idéias de Dryden sobre ações “imperfeitas” (*under-plots*) são retomadas por Schiller. Diz o autor: “(...) *tragedy might be defined as the poetic imitation of a coherent series of particular events (forming a complete action)*”.⁶⁴

Se judiciosamente escolhidos, diz Schiller, esses eventos relacionados entre si, desenvolvendo-se através de incidentes, desafiarão as mentes dos espectadores. A sucessão de movimentos diferentes deveria funcionar alternando aflição e satisfação na audiência, de forma a tornar mais expressiva a “vitória” do senso moral. Obviamente esse apelo de Schiller a uma ação moral não significa um apelo à noção de “justiça poética”. Ao contrário, ao demandar que o agente trágico tenha escolha, que seja capaz de exercitar seu livre-arbítrio, Schiller deixa claro que contextos ou circunstâncias deterministas empobrecem a tragédia.

Um avanço considerável na teorização da ação dramática foi dado por Hegel em sua *Estética*. Em linhas gerais, Hegel professa que a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver suas ações representadas, não pacificamente, mas através de conflitos. Em suas próprias palavras:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação

⁶⁴ DRYDEN, *op.cit.*: 266.

afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final.⁶⁵

Deve-se considerar que apesar da influência dos pressupostos da *Poética* de Aristóteles também na concepção de poesia dramática elaborada por Hegel, este último era um filósofo idealista, que opunha sua dialética à metafísica aristotélica. O conflito era a base de seu pensamento, daí a importância da contribuição hegeliana para a compreensão da ação dramática. Se o caráter estático da lógica aristotélica possibilitou a categorização dos componentes dramáticos da tragédia, a lógica dinâmica da dialética hegeliana transcende a categorização dos componentes dramáticos da ação trágica para acompanhar a dinâmica da interrelação desses componentes.

Retomando a tradição que o antecede, Hegel considera que a ação dramática se origina do desejo humano lutando por um objetivo e consciente dos seus resultados, acrescentando que esse desejo que impulsiona a ação, colidindo com interesses e paixões, é o que molda o conflito principal, determinante ao desenvolvimento da trajetória dramática. Isso porque o universo dramático, embora essencialmente conflituoso, deve também constituir uma unidade. A “unidade da ação”, é, segundo Hegel, a única lei verdadeiramente inviolável na poesia dramática:

Em geral, toda a ação deve ter um fim determinado, predeterminado, em vista do qual se efetua; pois o homem desde que atua, intervém na realidade concreta na qual o mais geral se reduz e se delimita para se transformar em manifestação particular. É portanto aqui que se deve procurar a unidade de realização concreta de um fim determinado, em circunstâncias e condições particulares. Ora, como vimos, as circunstâncias de uma ação dramática são tais que ao fim individual se opõem obstáculos, postos por outros indivíduos que perseguem fins diferentes e não menos justificados, pelo que surgem conflitos e complicações de toda a espécie. A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Tal como a ação, esse desenlace deve ser simultaneamente subjetivo e objetivo. Com efeito, por um lado, é a luta de fins opostos que se encontra apaziguada; por outro lado, os indivíduos puseram toda a sua existência e a sua vontade na empresa a realizar, de modo que o êxito ou o fracasso desta, a sua completa ou incompleta realização, a derrota inevitável ou a conciliação pacífica entre intenções aparentemente hostis, decidem da sorte do indivíduo na medida em que este se

⁶⁵ HEGEL, *op.cit.*: 375-376.

identifica com as ações que se viu forçado a realizar. Por isso, não se pode falar de verdadeira conclusão final senão nos casos em que o fim e o interesse da ação em torno da qual o drama gira, fazem, por assim dizer, parte integrante do indivíduo ou, mais exatamente, são uma e a mesma coisa.

Conforme as diferenças e oposições os caracteres envolvidos na ação dramática são simples ou se decompõem num grande número de ações episódicas secundárias, comportando a intervenção de personagens secundárias mais ou menos numerosas, assim a unidade será mais ou menos rigorosa.⁶⁶

Embasando essa noção de universo dramático unificado, embora conflituoso, é possível observar, para além da influência das proposições de Aristóteles, a crença de Hegel em um mundo regido pela razão. Sua dialética tem como pressuposto fundamental um universo que se oferece como racionalmente dedutível, por ser constituído de uma rede sistematizada e interrelacionada de fatos basicamente racionais. Talvez devêssemos considerar que, para Hegel, a dialética não era somente uma lei do pensamento, mas uma lei do ser, uma lógica dinâmica que se aplicava à dimensão física e natural, aos indivíduos e à sociedade, aí incluída a história da raça humana, portanto, uma lógica passível de explicar também o funcionamento do universo dramático, já que este se apresenta como uma representação poética dessa realidade explicável pela dialética.

Assim, o universo dramático, representação de uma fatia do universo, para ser uma abstração convincente, também deveria sugerir um todo orgânico, interrelacionado, que se desenvolve, que progride através de conflitos, a coesão dos eventos que apresenta correspondendo à “unidade da ação”, sendo mais “unitárias” as tramas nas quais todos os conflitos, todos os episódios, enfim, todas as ações menores se mostram relacionadas, intrincadas, contribuindo para a progressão dramática.

Aristóteles já havia se esforçado para explicitar a partir da *Odisséia* o que realmente queria dizer por “unidade de ação”. Hegel vai bem mais longe. De acordo com os fundamentos de sua dialética, relações isoladas seriam apenas abstrações. Cada fato é parte integrante do todo orgânico do universo e seja qual for o fato dele isolado, tal fato há de ser considerado falacioso, já que distorce a realidade. Isso porque a verdade converge para o todo – quanto mais nos aproximamos do todo, mais perto chegamos da verdade. Aplicado ao

⁶⁶ HEGEL, *op.cit.*: 388-389.

universo dramático, compreende-se como o filósofo chegou à noção de maior ou menor rigorosidade da “unidade da ação”. No limite, a “unidade da ação” dramática corresponderia à representação de um universo no qual todos os fatos pudessem estar relacionados, a dinâmica da progressão dramática sendo exposta por Hegel nos seguintes termos:

A progressão verdadeiramente dramática consiste na precipitação irresistível para a catástrofe final. Isto explica-se muito simplesmente pelo papel capital que o conflito nela desempenha. Por um lado, tudo tende para a explosão deste conflito e, por outro lado, o desacordo e a contradição entre maneiras de pensar, fins e atividades contrárias exigem uma solução, de modo que tudo converge para este resultado. Isto não quer todavia dizer que a simples rapidez da progressão seja, em si, uma beleza dramática; pelo contrário, o poeta dramático deve também desenvolver cada situação com todos os motivos que encerra. Mas as cenas episódicas que só servem para retardar a ação, em vez de a fazerem avançar, são incompatíveis com o caráter do drama.⁶⁷

Ora, mas por onde começar a representação da ação? Hegel dá sua versão para o que os antigos consideravam um começo ideal, *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Para o filósofo, se na realidade empírica cada ação tem vários antecedentes, não é fácil determinar o ponto exato em que o drama começa. Contudo, o conflito principal a ser dramatizado serve de parâmetro ao estabelecimento do início da ação:

(...) como a ação dramática se baseia (...) num conflito determinado, o *ponto* de partida será fornecido pela situação que, embora não tendo desencadeado o conflito, constitua a condição do seu desenvolvimento ulterior.⁶⁸

O fim da ação, contudo, não parece difícil de ser estabelecido:

O fim pelo contrário, será alcançado quando a solução definitiva e completa do desacordo e das complicações se cumprir em todos os seus aspectos. No meio, entre o começo e o fim, situa-se a luta dos fins opostos e dos caracteres diferentes. Estes diversos momentos do movimento dramático, como fases da ação, são eles mesmos ações, de modo que a denominação de atos lhes convém perfeitamente.⁶⁹

⁶⁷ HEGEL, *op. cit.*: 393.

⁶⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 393.

⁶⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 393.

Isso quer dizer que, uma vez estabelecido o início da ação, portanto, projetadas as bases para o conflito maior a partir do qual se desenvolverá a trama, conflitos menores emergirão, serão amplificados e em seguida superados, dando lugar a novos conflitos. Esse encadeamento de episódios conflituosos encaminha o conflito maior para uma solução final ao tempo em que, constituindo a condição mesma de progressão da ação, retarda a solução definitiva.

Nessa compreensão acerca da dinâmica do universo trágico também ecoa a concepção dialética de Hegel, que tem como prerrogativa em relação à dinâmica do universo, não apenas o surgimento e o desenvolvimento de conflitos, mas também a sua superação em favor de novas instâncias. Talvez fosse aqui interessante esboçar em linhas gerais a dinâmica dos conflitos em seu pensamento dialético, já que serão os fundamentos dessa lógica que estabelecerão as bases para a continuidade da teorização sobre a ação dramática nas décadas seguintes. Um resumo bastante didático desse sistema dialético pode ser extraído de Henri Lefebvre, que não apenas traduziu, mas interpretou a obra de Hegel. Antes de passarmos a examinar as proposições hegelianas através das lentes de Lefebvre, parece sensato lembrar que nossa intenção em recuperarmos a dinâmica da dialética não tem por objetivo estabelecer um diálogo com a filosofia em termos que lhe são específicos, mas apenas identificar no seu domínio pressupostos que vazaram para o domínio estético, tendo sido apropriados pelos pensadores do drama e ajustados em novos termos ao projeto de descrição teórica da ação dramática. Com essa ressalva, podemos abordar a interpretação de Lefebvre, segundo a qual a dialética de Hegel poderia ser resumida nas instâncias seguintes:

1. Lei da interação universal: o mundo é fundamentalmente um universo, um sistema enorme, integrado e relacionado, um sistema no qual cada fato está ligado a todos os outros fatos, como uma cadeia de reações.

2. Lei do movimento universal: nada é estável no universo, tudo está em contínuo movimento e o absoluto nada mais é do que o processo ininterrupto do tornar-se, do vir-a-ser.

3. Lei da unidade dos contraditórios: todo princípio de identidade traz consigo o princípio da contradição; rendendo-se à dialética, estes princípios são ativamente excluídos através de um movimento que os faz colidir a fim de serem superadas as contradições .

4. Lei das variações quantitativa e qualitativa: o tornar-se é a passagem de uma qualidade a outra, cada qualidade sendo determinante de uma existência empírica. O movimento dialético se desenvolve da qualidade para a quantidade e depois de uma variação quantitativa relativamente calma, a unidade qualitativa é repentinamente abolida em uma única reviravolta. (Lefebvre considera esta lei como a grande lei da ação, o que não deixa de ser bastante significativo para nossa abordagem dramática).

5. Lei da superação ou do desenvolvimento em espirais: o pêndulo da dialética oscila (pelo princípio de negatividade) de um extremo (tese) ao extremo oposto (antítese), o choque entre ambos produzindo uma reconciliação (superação) da qual emerge uma síntese, que é uma criação em nível mais alto que a tese ou a antítese, embora possuindo características das duas. A síntese, por sua vez, tornar-se-á uma nova tese que entra em conflito com uma antítese, transformando-se através da superação em uma nova síntese que mais uma vez se torna tese para assim continuar infinitamente o processo dialético. Isso quer dizer que o movimento dialético ocorre, não em círculos, mas em espirais ascendentes cujas oscilações gradualmente convergem para uma posição moderada à medida em que se eleva em direção ao ápice.

A questão seria: o que tudo isso tem a ver com a ação dramática? A resposta, muito. E não são poucos os modelos para análise da dinâmica da ação que se baseiam na dialética de Hegel. Nós mesmos podemos tentar esboçar rapidamente as bases para um modelo de descrição do universo trágico baseado nesse movimento dialético, embora reconhecendo, à partida, as limitações dos sistemas estruturais para a aferição dos fenômenos literários. Mesmo assim, tal empresa pode ajudar não apenas a compreender melhor a dinâmica do universo dramático, mas também as teorias que se seguirão à *Estética* de Hegel⁷⁰.

Começemos por refletir um pouco mais sobre o universo dramático. Consideremos, em primeiro lugar, que a experiência trágica acontece sob certas condições que são ou testemunhadas diretamente pelo espectador ou projetadas pelo leitor, que imaginam contextos a partir dos textos – dramáticos ou literários. E embora o espectador seja obrigado a processar simultaneamente sinais acústicos e visuais, enquanto o leitor processa a estrutura teatral de

⁷⁰ Para um estudo detalhado relacionando a dialética hegeliana à teoria da ação dramática, cf. nossa já referida dissertação de mestrado, *What makes a tragedy laudable?* (1992). Para a interpretação de Lefebvre à dialética hegeliana, cf. LEFEVBRE, H. *Lógica Formal, Lógica Dialética*, 1979.

maneira pseudonarrativa, não há dúvida de que a estrutura básica da ação e a coesão lógica do universo dramático é igualmente acessível a ambos os processos de recepção. Mas seja a recepção considerada de uma ou de outra forma, o universo dramático nunca é totalmente estipulado. Nem o teatro nem o livro são capazes de esgotar a descrição de um universo dramático: o possível mundo do drama tem sempre de ser complementado pelo receptor. Já vimos no capítulo sobre a tragédia grega como o universo dramático, sendo uma construção hipotética, depende dessa colaboração do receptor, que embora o reconheça como contra-factual (irreal), interpreta-o à luz de uma estratégia do tipo “como se”, estratégia que introduz o decodificador num contexto que parece corresponder a um “aqui” e “agora”. Já dissemos em algum lugar que o drama é a arte do eterno presente. O cinema, embora arte narrativa, fará excelente aproveitamento dessa essência dramática, como veremos no próximo capítulo.

O interessante é que mesmo reivindicando estratégias inventivas para ser compreendido, o universo dramático existe por si. E embora sua compreensão esteja fundamentada no universo real (também discutimos isso ao abordarmos a recepção das tragédias gregas), ele pode ser concebido como fenômeno autônomo. Prova disso é que o público acredita sem dificuldades, por exemplo, que o universo representado no drama tem um passado, que aquele universo dramático pré-existe em relação ao espetáculo. Esse universo não precisa ser completamente descrito ou localizado para ser alcançado. Ao contrário, ele é surpreendido *in medias res*, antes de qualquer especificação de suas características, no curso de sua apresentação teatral ou escrita. É inegável que o que está sendo apresentado no drama é um conjunto de indivíduos em um determinado contexto espaço-temporal, mas as *dramatis personae* e seu ambiente são aceitos como tendo um passado pré-textual, podendo esse passado ser acessado a qualquer momento, sem maiores dificuldades, desde que isso seja importante para a compreensão da ação representada.

Claro que essa autonomia do universo dramático não prescinde, como dissemos, das verdades físicas e lógicas do mundo real, que funcionam como *background* para a apreensão do universo ficcional do drama. A não ser assim, teríamos que admitir a necessidade de invenção de uma nova física para uma *performance*. Insistimos que mesmo quando o drama desafia ousadamente verdades do mundo real (como no teatro do absurdo), ele ainda não consegue romper inteiramente com o universo real que o embasa e complementa.

Face ao exposto, uma primeira relação poderia já ser estabelecida, usando a dialética como modelo para análise da estrutura trágica. Se o universo dramático é construído em relação ao mundo real, sendo essa a primeira exigência para a sua acessibilidade, independentemente do seu grau de distanciamento das verdades dessa mesma realidade, o universo dramático precisa manter uma contínua referência às suas ordens, isto é, às ordens do universo real. Isso porque, como dissemos, o universo dramático tem uma existência conceptual, mas não uma existência ontológica (embora a *performance* consiga parcialmente subverter essa assertiva). Ora, se aceitarmos que a realidade é regida pelas leis da dialética, o mundo representado no teatro também deve incorporar essas leis que governam o universo (seus indivíduos, suas propriedades, suas ações). A fim de não contrariar o pressuposto fundamental desse sistema, segundo o qual o universo é um conjunto integrado de relações, uma trama bem construída, constituindo ela própria um universo ficcional, deve então esforçar-se ao máximo para manter um sentido de completude, de totalidade – um efeito que é atingido através da tão reverenciada “unidade de ação”.

Uma “ação” (no sentido de *mimesis* da *praxis*, portanto, de *mythos*) revela-se unitária quando cada uma de suas partes, ou seja, as pequenas ações que a compõem, abstraídas em uma estrutura temporal, provam ter contribuído para a cadeia dinâmica dos eventos. Isso remete-nos à segunda lei da dialética de Hegel, segundo a qual o universo estaria em contínuo movimento. Como a ação dramática é construída a partir de uma multiplicidade de ações conduzidas por diversos personagens, cada um deles perseguindo seus objetivos, é possível afirmar que o universo dramático também está em constante movimento. Mas estar em movimento não é condição suficiente para sugerir unificação: como abstração poética da realidade, o universo dramático que se pretenda coeso e unificado, não pode prescindir de um centro. No centro desse universo em movimento: o herói.

A ação do herói é então o eixo central da tragédia. Já Aristóteles ilustrara com a *Odisséia* a configuração de uma ação unitária com base na trajetória de Ulisses. De qualquer forma, parece claro que tanto para Aristóteles como para Hegel uma trama que pretenda alcançar a “unidade de ação” não poderia prescindir desse eixo centralizador, todas as outras ações devendo ser subservientes ao principal desígnio da trama, à trajetória do herói,

facilitando ou obstaculando essa trajetória, mas sempre nela implicada. Resta saber, então, como essa ação trágica se desenvolve dialeticamente?

Considerando-se que é a ação do herói que constitui o eixo central da construção trágica, uma análise dialética da progressão da ação deve tomar o conflito suscitado pelo objetivo do herói como ponto inicial, primeira posição do pêndulo dialético, a primeira tese. Sendo o objetivo do herói o fundamento de uma estrutura que se revelará em última instância trágica, sabe-se, de antemão, que, a despeito de sua essência realizável, exequível, esse objetivo traz consigo a possibilidade de confronto, de negação (antítese). Isso diz respeito diretamente à lei dialética da unidade dos contraditórios.

O objetivo do herói deflagra assim o conflito principal a partir do qual se constrói a estrutura trágica. Claro que esse conflito deve permanecer sem solução até o desenlace final. Ou seja, várias estratégias precisam ser utilizadas pelo tragediógrafo a fim de adiar essa solução definitiva, obstaculando a resolução trágica que deverá surgir como resultado direto do processo constituído pela cadeia de eventos tecidos na trama, eventos que assumem assim uma função dupla e ambígua, sendo a um tempo o meio de adiantar e de retardar o trágico.

Para estabelecermos uma descrição bastante artificial (por isso mesmo elucidativa) da estrutura de uma tragédia a partir das leis da dialética, poderíamos imaginar o herói como experimentando uma trajetória ascendente em direção a seu objetivo, que pode ser mais ou menos explícito, mas que transparece nessa trajetória. Assim que inicia sua marcha, a engrenagem trágica é acionada e vários pequenos conflitos emergem gradualmente detendo e/ou impulsionando seus passos em direção à catástrofe. O importante é notar que esses conflitos, embora surgidos de causas e personagens diversos, descrevem todos o mesmo movimento dialético. Ou seja, surgem de um choque entre uma tese e sua antítese, entre a situação que representam e sua negação, sendo cada conflito superado em uma nova situação que, por sua vez, origina nova contradição e sua conseqüente superação, tecendo assim a malha da armadilha trágica. Deve-se notar, tendo em vista o apelo à unidade dramática, que esses conflitos menores, embora operando em relação aos seus próprios contendores, apenas se justificam como importantes para a unidade da estrutura trágica se chegarem a interferir na trajetória do herói, atrasando ou adiantando sua marcha. Gradualmente, os conflitos impelem o pêndulo trágico para o eixo central ascendente, para a chegada do herói no ponto em que não mais é possível retardar uma solução final, nesse caso, a solução trágica. No ápice do modelo,

a queda fatal: em termos aristotélicos, a *peripeteia*, a reversão da situação, em termos hegelianos, a negação última da tese, a negação definitiva do objetivo do protagonista, de acordo com as leis da dialética, o último dos saltos qualitativos. Tendo chegado a um ponto de dissensão máxima, supera-se no trágico o conflito maior que caracteriza o eixo central da ação.

Obviamente esta é uma simplificação das proposições de Hegel, que são extremamente mais complexas do que foi aqui sugerido. Contudo, como modelo estrutural, essa aproximação entre as leis da dialética e o universo trágico facilitam a compreensão das novas proposições sobre a ação que serão formuladas pela tradição pós-hegeliana. Ainda que sem ajustes ou reparos nem sempre seja fácil enquadrar uma trama trágica com todos os seus nuançamentos na dinâmica da lógica hegeliana, a noção de conflito como fundamento da progressão dramática permanece válida e a apreensão da vontade do herói como *leit-motif* da construção dramática tornar-se-á “lei”.

Em 1894, Ferdinand Brunetière, aproveitando os conceitos de Hegel em relação à ação dramática, propõe a sua “Lei do Drama”. Brunetière inicia seu argumento fazendo uma distinção significativa entre “regras” e “leis”. A regra, diz ele, é:

(...) always limited by its very expression, incapable of exceeding it without destroying itself, always narrow, consequently unbending, rigid, or, so to speak, tyrannical.⁷¹

Isso poderia ser interpretado como uma referência ao dogma das “três unidades”, “regras” que poderiam ser aplicadas, por exemplo, a Racine, mas não a Shakespeare. O primeiro ponto importante a realçar na abordagem de Brunetière é que, em sua pesquisa, ele está tentando detectar o elemento que determina a essência dramática da ação. Esse elemento, por sua vez, deveria ser capaz de se adequar a qualquer peça, independentemente das convenções dramáticas. Em outras palavras, Brunetière busca uma “lei”, segundo ele mesmo,

(...) inevitable by definition and so fundamentally immutable, but broad, supple, flexible in its applications, very simple and very general at the same time, very rich in its applications, and without ceasing to be the Law, always ready to be enriched by

⁷¹ BRUNETIÈRE, “Lei do Drama”. In: Clark, *op.cit.*: 386.

whatever reflection, experience or history contribute in confirmation to explain it, or in contradictness to be absorbed in it.⁷²

Talvez seja relevante lembrar o período histórico em que se situa o autor – influenciado que foi pelas doutrinas evolucionistas. Partindo do pressuposto de que ação dramática é algo mais que movimentos ou agitações, Brunetière propõe que a idéia de “vontade” seja o que no geral caracteriza a ação. Muito mais do que movimentar-se, a ação dramática seria caracterizada pela “força da vontade”, ou seja, pela fixação de um objetivo e o conseqüente esforço empreendido para alcançá-lo, compreendendo a ação a luta que tenta fazer tudo convergir para o êxito do objetivo. Neste sentido, diz ele, os verdadeiros heróis dramáticos podem ser vistos como arquitetos de seu futuro. Diz Brunetière:

Is it action to move about? Certainly not, and there is no true action except that of a will conscious of itself, conscious, as I was saying, of the means which it employs for its fulfillment, one which adapts them to its goal, and all the other forms of action are only imitations, counterfeits, or parodies.⁷³

A vontade é, então, para Brunetière, o motivo condutor da ação dramática. E mais, é a quantidade de vontade exercida em maior ou menor intensidade que determina o grau de excelência da obra dramática. Se, na concepção de Brunetière, é a vontade que produz a força para conduzir a ação, a efetividade da ação diminui quando há uma falha ou um relaxamento da vontade. Relacionando tais concepções ao campo da filosofia, poder-se-ia dizer que o determinismo não seria jamais favorável ao progresso da arte dramática, por desprezar a possibilidade de livre-arbítrio. Lembremos apenas que a identificação da vontade como elemento motor da ação fundamenta as proposições de vários autores aqui elencados, a saber, Jonson, Dryden, Schiller e Hegel.

O aspecto interessante na concepção de Brunetière é que ela tenta esclarecer as distinções entre as espécies dramáticas a partir dos obstáculos enfrentados pela vontade do sujeito heróico. Sendo a ação a base não apenas do teatro trágico mas de todo o drama e a

⁷² BRUNETIÈRE, *op. cit.*: 386

⁷³ *Id.*, *ibid.*, p. 383.

quantidade de vontade consciente a força que governa essa ação, o que distingue as espécies dramáticas, o que diferencia a tragédia da comédia, por exemplo, seria, de acordo com o que diz o autor:

(...) The general law of the theatre is defined by the action of a will conscious of itself; and the dramatic species are distinguished by the nature of the obstacles encountered by this will.⁷⁴

Em outras palavras, Brunetière diz que, modificando-se a natureza dos obstáculos, consegue-se uma nova espécie dramática. Assim, obstáculos insuperáveis engendrariam uma tragédia, obstáculos sociais determinariam o drama romântico ou o drama social; dois obstáculos opostos dariam origem a uma comédia. “A Lei do Drama” foi assim definida, atendendo à proposta inicial de Brunetière de “elaborar” um princípio muito simples e muito geral. Além de localizar o elemento dramático da ação na vontade, o autor descortinou o elemento trágico nos “obstáculos insuperáveis”. A tragédia poderia agora ser redefinida em outros termos que não os aristotélicos. Nessa concepção moderna, a tragédia seria a representação da vontade consciente do herói, lutando contra obstáculos para atingir um objetivo, considerando que:

(...) these obstacles are recognized to be unsurmountable, or reputed to be so, as were for example, in the eyes of the ancient Greeks the decrees of fate, or, in the eyes of the christians, the decrees of providence, as are, for us, the laws of nature, or the passions aroused to frenzy and becoming thus the internal fatality of Phaedra and of Roxane, of Hamlet or of Othello.⁷⁵

Em 1912, William Archer inicia uma polêmica, uma tentativa de invalidar a “lei” de Brunetière. Contra a concepção de drama enquanto representação da vontade do homem em conflito com outras forças, Archer argumenta que o conflito é apenas um dos elementos dramáticos, não a essência do drama. Em suas próprias palavras:

⁷⁴ BRUNETIÈRE, *op. cit.*: 384.

⁷⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 383

The difficulty about this definition is that while it describes the matter of a good many dramas, it does not lay down any true differentia - any characteristic common to all drama, and possessed by no other form of fiction.⁷⁶

Para fundamentar seus argumentos, Archer lança mão de três tragédias representativas de momentos distintos da tradição que examina: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Otelo*, de Shakespeare e *Os espectros*, de Ibsen. Em *Édipo*, diz ele, não há qualquer luta no sentido verdadeiro do termo, já que, no decurso da tragédia o herói passivamente enfrenta seu destino. Os esforços mal sucedidos para escapar ao seu destino, Édipo os havia realizado no passado, não no desenvolvimento efetivo da ação da peça. Quanto a *Otelo*, Archer diz que nem o herói nem Desdêmona oferecem resistência, ou sequer se esforçam para atingir seus objetivos, a luta propriamente dita sendo restrita a Iago, que não é o protagonista. Já em *Os espectros*, conclui Archer, um mero desejo de viver alimentado por Oswald e sua mãe não corresponde às exigências dramáticas sugeridas pela palavra “luta”. Assim, propondo que o que ele está afirmando não é uma simples convenção dramática, mas uma indução a partir das peças existentes, Archer postula que a *crise*, e não o *conflito*, é a essência do drama. E conclui: “*The drama may be called the art of the crisis*”.⁷⁷

As considerações de Archer foram importantes, não por terem desafiado a “Lei” de Brunetière, mas por descortinarem uma saída para o desenvolvimento das teorias sobre a ação dramática. A idéia de crise seria a chave para a formulação teórica elaborada por Lawson em 1936 e que se chamará de “Lei do Conflito”. Como contra-argumento às afirmações de Archer, Lawson resgata as idéias de Brunetière, legitimando a existência de conflitos, tanto em *Édipo* quanto em *Os espectros*. Diz o autor:

Archer neglects an important technical feature of *Oedipus* and *Ghosts*. Both plays employ the technique of beginning at a crisis. This necessarily means that a large part of the action is retrospective. But this does not mean that the action is passive, either in retrospect or in the crucial activity included in the play's structure.⁷⁸

⁷⁶ ARCHER, *Playmaking*. In: CLARK, *op.cit.*: 448.

⁷⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 450.

⁷⁸ LAWSON, *The Law of Conflict*. In: CLARK, *op. cit.*: 507.

As observações de Lawson nos levam a concluir que Archer havia limitado a idéia de conflito a meros choques de vontades. Entretanto, Brunetière nunca sugeriu que uma oposição frontal fosse exigida para caracterizar um embate dramático. O que é indispensável, diz Lawson, é que um objetivo consciente e definido seja perseguido em desafio a outras pessoas ou a outras forças sociais. E insiste: *“It would be absurd to suggest that the dramatist arbitrarily confines his art to the presentation of personal quarrels”*.⁷⁹

A questão é que, embora Archer tenha negado que o conflito esteja invariavelmente presente no drama, ele aceita o fato de que o teatro lida com situações que afetam as vidas e as emoções dos homens. Essas situações eram vistas por Archer como crises, o que, na concepção de Lawson, não excluía a idéia de conflito – ao invés de substituir o conflito, a idéia de crise adicionava algo a ele muito pertinente.

Baseado nesse raciocínio, Lawson construiu sua teoria. O fundamento de suas idéias será o conflito social. O caráter essencial do drama, insiste, é o conflito social. Isto é, o drama lida com conflitos que posiciona pessoas contra pessoas, indivíduos contra grupos, grupos contra outros grupos, indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais. O que Lawson acrescenta à Lei de Brunetière é a noção de desenvolvimento ou intensificação dos conflitos. Explica o autor: *“One can readily imagine a conflict which does not reach a crisis; in our daily lives we take continuous part in such conflicts. A struggle which fails to reach a crisis is undramatic”*.⁸⁰

Seguindo as assertivas de Lawson, percebe-se que a intensidade e o próprio significado do conflito dependem da disparidade entre o objetivo e o resultado – em outras palavras, entre o propósito e suas realizações:

(...) the crisis, the dramatic explosion, is created by the gap between the aim and the result - that is by a shift of equilibrium between the force of will and the force of social necessity. A crisis is the point at which the balance of forces is so strained that

⁷⁹ *Id., ibid., p. 506.*

⁸⁰ *Id., ibid., p. 507.*

something cracks, thus causing a realignment of forces, a new pattern of relationships.⁸¹

Parece óbvio que Lawson seja devedor das considerações de Hegel acerca da progressão dramática. A novidade de sua concepção é que à dinâmica do conflito ele acrescentou a idéia de volição, destacada por Brunetière, e a noção de crise, proposta por Archer. Ao combinar todos esses pontos de vista, Lawson conseguiu uma definição do princípio dramático, iluminando os elementos que emprestam ao drama sua significação a um tempo emocional e social. O resultado é assim apresentado:

The essential character of drama is social conflict (...) in which the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis.⁸²

As conclusões de Lawson estão centradas no conceito de crise como um ponto de evolução máxima do conflito – o ponto no qual uma nova situação há de ocorrer para dar continuidade ao argumento dramático. Isso explica porque, nas palavras do referido autor:

Drama cannot deal with people whose wills are atrophied, who are unable to make decisions which have even temporary meaning, who adopt no conscious attitude towards events, who make no effort to control their environment. The precise degree of strength of will required is the strength needed to bring the action to an issue, to create a change of equilibrium between the individual and the environment.⁸³

Vontade consciente – livre arbítrio – conflito – crise. Com esses elementos trouxemos a teoria da ação dramática até meados do século XX. Note-se que a ênfase de Lawson na categoria da vontade consciente já aparece nuançada, referindo-se o autor, não mais a uma capacidade extraordinária, inamovível de ação, mas afirmando que a força de vontade necessária ao drama precisa ser apenas suficiente para conduzir o conflito a um ponto de crise. Isso significa que embora a vontade permaneça como categoria fundamental à configuração

⁸¹ LAWSON, *op. cit.*: 508.

⁸² *Id.*, *ibid.*, p. 509.

⁸³ *Id.*, *ibid.*, pp. 508-9.

dramática, portanto, conflituosa, da ação, o reconhecimento de outras forças que interagem na categoria da vontade humana rasuram, a partir do final do século XIX, a crença numa vontade livre, consciente e soberana. O nuançamento de Lawson é, portanto, um reflexo do processo que a seu tempo já terá contaminado textos e contextos. Vejamos como se dá esse arrefecimento da vontade consciente na modelagem dramática dos heróis trágicos.

7. De heróis e erros trágicos

As relações entre *até*, *hybris* e *hamartia*, tal como analisadas em relação ao legado grego, pertencem a uma esfera distante da visão de mundo da modernidade. Embora tenhamos nos isentado de aferir graus de investimento religioso na construção das tragédias gregas, é certo que seus domínios compreendiam o mundo dos homens e o mundo dos deuses, focalizando as ações humanas sob uma perspectiva que acolhia a transcendência. Isso significa que, por suas articulações com as imprevisíveis potências divinas, as ações trágicas dos gregos frequentemente sugeriam um sentido que escapava ao agente, ultrapassando a ordem humana. Numa tal realidade, que mescla forças divinas às forças e às fraquezas humanas e assim tece os fios da malha trágica, o herói trágico se investe de uma culpa que não se situa exclusivamente no âmago de seu ser: as consequências dos seus atos não resultam apenas de suas decisões ponderadas, mas provêm de uma ordem geral do mundo, de uma concepção de vida que, em última instância, parece ser presidida pelos deuses. Vernant e Vidal-Naquet já retrataram a ambigüidade do agir trágico:

Na perspectiva trágica, (...) agir tem um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda.⁸⁴

Ilumina-se, ainda uma vez, a preponderância da ação sobre o caráter do herói, assim postulada na *Poética* de Aristóteles: é o resultado do agir, as consequências desencadeadas pela ação do herói que estão em questão, e não o seu caráter, embora este seja, como vimos, um importante componente para provocar o *pathos* através da ação trágica. Não estamos aqui tentando dizer que não é a “vontade” que impele os heróis gregos a agir: não concordamos nesse ponto com a proposição de Vernant e Vidal-Naquet segundo a qual a vontade dos heróis gregos era uma “meia-vontade”, uma vontade presa, dependente em relação ao divino. A intervenção do destino ou dos deuses é acolhida no universo trágico para redirecionar o alvo

⁸⁴ VERNANT & VIDAL NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, 1977: 28.

da ação, para racionalizar causas determinantes das escolhas errôneas, para atenuar a culpabilidade dos personagens em relação às conseqüências de sua ação trágica, não para substituir a mola propulsora do agir. O próprio Aristóteles reconhecia na composição do *ethos* uma escolha moral.

Ainda que os gregos não tivessem em seu vocabulário a palavra “vontade” para caracterizar tal móvel da ação como categoria específica, é possível observar como mesmo nos casos em que o erro provém da *hamartia*, do erro involuntário, é a “vontade” que leva o herói a agir. Assim, por exemplo, Édipo será apanhado pelas malhas do destino, mas são as suas próprias decisões que o levam a descobrir obliquamente uma ordem velada do universo. Ajax será enlouquecido por Atena, mas não antes de ter decidido ele próprio assassinar todos os chefes dos exércitos gregos como vingança por sua preterição em favor de Ulisses. O fato de ter assassinado bestas em vez de heróis, isso sim, é resultante da intervenção divina, posterior, portanto, à sua própria decisão consciente. Claro que a *hamartia* pressupõe um efeito inesperado, resultado que surpreende a vontade, redirecionando, por intervenção do acaso, dos deuses, do destino, o alvo dessa vontade. Assim, por exemplo, quando Djanira envia a Hércules o manto encantado, ela o faz impelida por sua “vontade consciente”, já que ponderou, planejou e decidiu-se a favor dessa ação. O fato de ser o encanto do manto um fetiche do mal e não do bem é que muda o curso de tal ação e causa, antes que o enamoramento de Hércules, a sua morte. Ou seja, entre a vontade inicial que se consubstancia na ação trágica e o resultado dessa atividade, intervêm, no contexto grego, forças alheias ao homem que subvertem o alvo da vontade. Daí o impacto, a efetividade desse universo dramático, capaz inclusive de sustentar uma tradição que tende a ver as tragédias antes como manifestações e não como racionalizações do trágico.

O fato é que nem a *até*, a maldição que arrasta os homens ao infortúnio, chega a invalidar a categoria da vontade humana no agir. Mesmo pertencendo a uma tradição amaldiçoada, que compele os homens ao crime, como é o caso, por exemplo, de Orestes, as escolhas do herói são minimizadas, mas seu livre-arbítrio não chega a ser tolhido. Orestes não mata a mãe enceguecido por uma força superior que direciona sua mão para o crime, antes cumpre uma vingança conscientemente assumida como necessária para salvaguardar sua honra. Orestes tinha escolhas? Certamente que sim. Mesmo que não fosse possível deixar impune o ato de Clitemnestra e continuar a ser honrado, isso não significa que Orestes não

pudesse, por exemplo, ao invés de ter vingado o pai, ter se considerado incapaz de matar a mãe e, a viver desonrado, preferir matar-se a si mesmo, uma escolha que seria igualmente trágica, igualmente facilitada por uma maldição que o encarcerou no trágico, igualmente uma ação resultante de uma escolha motivada por sua “vontade consciente”.

Mas mesmo considerando que a “vontade consciente”, do ponto de vista teórico, seja efetivamente o móvel das ações trágicas – antigas ou modernas, parece certo que a dramaturgia da modernidade confere um tratamento diferenciado a essa categoria. Isso porque a conduta do homem moderno, sua consciência muito mais racionalizada de sujeito, chama a si os méritos e as culpas do indivíduo, ainda quando seu universo trágico acolhe a transcendência.

A “vontade consciente”, deixando de ser apenas o móvel da ação para representar uma das dimensões essenciais da pessoa humana nos tempos modernos, acaba por resultar na preeminência do agente na ação que se observa. Valoriza-se, assim, esse sujeito/agente, centro de decisão, detentor de um poder que o eleva, segundo Descartes, ao infinito: em nós, diz-se, tal qual em Deus. O herói moderno revela-se, então, representação calculada e efetiva de sua consciência, fonte dos atos que pratica e pelos quais é responsável. Não é por acaso que os críticos da modernidade cedo preenchem as lacunas do erro trágico com o conceito de “*tragic flaw*”: uma falha de caráter a responder pela queda do herói.

Vimos como a partir de Hegel a tragédia passou a ser definida como um conflito maior, desenvolvendo-se através de conflitos menores, sendo o eixo desse universo determinado pela trajetória do herói em direção a um objetivo. Movido por sua vontade livre e consciente, o herói conduz a ação trágica a uma crise que determinará sua própria queda. Na tentativa de explicar seu erro, a modernidade enfatizará não o acaso, as peripécias, a intervenção da casualidade, mas sua deficiência de caráter: seja o ciúme de Otelo, a ambição de Macbeth ou a hesitação de Hamlet, o herói passa a ser julgado e condenado moralmente, senão pelo dramaturgo, certamente pelos críticos, ainda quando a tragédia pareça indiferente à “justiça poética”, como nos parece a tragédia shakespeariana.

Não seria absurdo comparar, sob o prisma da construção da ação, os conceitos de *hamartia* e *tragic flaw*. Aos heróis gregos, cujas ações revelavam não apenas suas escolhas, mas forças externas ao indivíduo, pergunta-se, por que errou? Responde Aristóteles: por sua

hamartia, seu erro involuntário, por não ter sido capaz de distinguir o certo do errado, por julgar que escolhia o certo enquanto fazia uma opção que o levaria à ruína. Ao herói moderno, arauto da consciência humana, pergunta-se: por que errou? Respondem os críticos: por uma falha de caráter, alguma imperfeição moral que o impede de agir corretamente diante de determinadas circunstâncias. *Hamartia* e *tragic flaw* aparecem, assim, como duas concepções distintas do erro trágico, duas motivações diversas da catástrofe: enquanto a *hamartia* desencadeia as ações que causarão a *peripeteia*, assumindo uma função estética concreta, claramente apreensível, denunciando as conseqüências e não a intenção da ação, a “falha trágica” busca encontrar no caráter uma justificativa para a ação maléfica, não sendo elemento esteticamente concretizado nas relações de causa e efeito da ação trágica, embora possa ser identificado como traço definidor do caráter do herói. Ou seja, enquanto a *hamartia* dirige nosso foco de atenção para a ação, a “falha trágica” realça o caráter, ou, melhor, a falha no caráter do herói.

Parece importante observar que essa ênfase na relação entre erro trágico e culpabilidade sugerida pela noção de “falha trágica” não exclui a *hamartia* do universo trágico da modernidade. Pode-se pensar, por exemplo, como Hamlet, impetuosamente, se lança contra Polônio, escondido por trás das cortinas nos aposentos da rainha, e efetivamente o mata, julgando talvez estar matando o rei e realizando a vingança que devia ao pai. Tal ação parece ser uma *hamartia* no sentido aristotélico do termo: ao tempo em que ignora as reais circunstâncias de seu ato (o objeto contra o qual é executada a ação), Hamlet, ao matar Polônio, desencadeia a vingança de Laertes e, com isso, provoca a *peripeteia*, a inversão de uma situação que acaba por culminar na catástrofe final.

Ao analisar o papel do erro nas trajetórias dos heróis da modernidade, não se pode perder de vista essa dimensão fortemente acentuada de responsabilidade que caracteriza o homem moderno. Também não se pode esquecer que entre o apelo à *hamartia* como configuração ideal de um erro trágico e a “falha trágica”, projeta-se a travessia da tragédia para a modernidade e as marcas que nessa arte deixaram o Estoicismo e o Cristianismo. Para os estoicos, era impossível considerar os erros humanos sem colocar as paixões no centro do debate. Para os cristãos, os erros humanos estariam relacionados à maldade e ao pecado original do homem que ultrapassou os limites da lei divina.

Assim, enquanto na tragédia grega a divindade chega a assumir papel de agente para precipitar a tragédia (considere-se, por exemplo, o papel de Atena, no *Ajax*, de Sófocles), o herói da modernidade tende a responder sozinho pelos seus atos, reflexo de crenças em uma natureza humana fadada ao erro, ao pecado, à queda: “errar é humano”. Alguém interessado em justificar a legitimidade da “falha trágica” como conceito teórico aplicável às tragédias gregas poderia argumentar que o herói grego era impulsionado pela *hybris*. A isso deveríamos responder que um exarcebamento no agir não significava exatamente falha de caráter. Apesar de suas consequências funestas, já que alimentava um comportamento excessivo, a *hybris* era antes uma marca dos grandes homens, uma das qualidades que os aproximava dos deuses.

Seria interessante notar também que a *hamartia*, sendo um erro intelectual, localizável na peça, poderia ser evitado (pelo menos conjecturalmente), daí a sua efetividade na sugestão do trágico enquanto intervenção do acaso. A “falha trágica”, sendo uma propensão do caráter, e não um erro intelectual, não precisamente localizável, mas manifesta sob diversos signos, não deixa espaço para se conjecturar sobre como poderia ser evitada, a menos que a caracterização do herói fosse outra, o que seria ingênuo, senão estúpido, considerar. E mais, se com relação a *hamartia* o crime não era subjetivamente imputável, embora fosse objetivamente grave e terrível, a idéia de “falha trágica” faz imputar ao agente a responsabilidade sobre sua ação trágica, o que reforça a concepção medieval de tragédia como representação de uma trajetória de erro e culpa. Quando essa relação entre erro e culpa se dá através de uma estratégia de apreensão direta, inequívoca, que equaciona o erro cometido à sua punição, reduzindo o padrão trágico à noção de crime e expiação, rendendo-se, portanto, à noção de “justiça poética”, a tragédia se empobrece. Não apenas as releituras de Sêneca dos mitos gregos, também as tragédias de Racine dizem desse empobrecimento da tragédia a partir do nivelamento entre as categorias de erro, culpa e expiação. Sobretudo em sua fase mais tardia, quando o poeta francês se mostra convertido ao cristianismo, suas tragédias parecem sombras pálidas da arte moldada pelos gregos. *Esther* e *Athalia*, por exemplo, obras cujos desenlaces premiam os justos e punem os injustos, a despeito da beleza dos seus versos, mais parecem poemas didáticos do que propriamente tragédias.

À medida em que nos aproximamos do século XX, o investimento na subjetividade racional que caracteriza o homem moderno começa a adquirir novos contornos. Embora os teóricos do drama tenham insistido na categorização da vontade livre e consciente como os

componentes dramáticos por excelência, outras instâncias dão a ver que a vontade humana parece não ser tão livre e nem tão consciente assim. Várias são essas instâncias que denunciam a falácia da crença em um sujeito unificado, senhor de sua consciência e de suas ações.

Escaparia aos nossos propósitos investir em considerações detalhadas sobre essas instâncias, mas podemos invocar como representativas desse desafio à idéia de sujeito unificado e de volição consciente algumas das linhas de força mais comumente consideradas como tendo contribuído para desacreditar o sujeito moderno. Considere-se, neste sentido, a filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche, sugerindo que a nossa consciência é um mero instrumento das nossas paixões (do desejo, para Schopenhauer, do desejo de poder, para Nietzsche). Ou seja, se a racionalidade opera em função de nossas paixões, desfalece a crença no princípio de razão suficiente: o tribunal da razão passa ele próprio a ser julgado e denunciado, senão desacreditado. Outra influente corrente de pensamento capaz de desafiar a racionalidade moderna provém da psicanálise freudiana. Ao descrever nosso ego racional como estando profundamente arraigado em nosso inconsciente, Freud projeta uma imagem de consciência humana enraizada em forças poderosas, oriundas de um universo velado, abismal, misterioso, simbólico, reprimido, irracional. Parece claro que a possibilidade de manifestação dessas forças como pulsões desafiam a noção de consciência racional cultuada pela modernidade. Finalmente, considere-se nessa configuração de tendências desafiadoras à racionalidade do sujeito a influência das doutrinas marxistas, que vêem as nossas idéias como reflexos das contradições sociais.

Tudo isso nos permite observar que, desafiando a crença no papel da racionalidade e da vontade consciente na representação da subjetividade humana ao final do século XIX, há, por um lado, a própria realidade social, cujos comportamentos apontam muito mais para a massificação do que para a subjetividade consciente, sobretudo à medida em que avança o capitalismo, por outro lado, concepções filosóficas, doutrinas políticas e manifestações do pensamento científico. Não seria preciso muito esforço para inferir que dessa correlação de forças emerge um sujeito dividido. No drama, quando elevado à categoria de herói, embora se esforçando para atingir seu objetivo, a ênfase que é dada a esse sujeito não mais recai em sua vontade consciente, mas nas mudanças emocionais, nos determinantes inconscientes, nas influências sociais que sobre ele atuam e fazem dele uma pessoa humana, agora sim, no sentido mais literal da palavra, ou seja, exibindo toda a complexidade que essa condição

proclama. Claro que, para continuar a ser “herói”, esse sujeito atravessado por tantas forças precisa ter qualidades que o distingam dos seus pares.

Vimos como, com o desenvolvimento do que convencionalmente veio a ser chamado de tragédia burguesa, ou drama social, os grandes heróis trágicos se retiraram do universo dramático para dar lugar aos novos “heróis”. Mas esse processo não os isentou de qualidades ou traços essenciais capazes de demarcá-los dos homens comuns. Nas palavras de Lesky:

(...) o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à idéia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis. Mas aquilo que Aristóteles formula de maneira muito geral [isto é, a exigência de nobreza] continua irrestrito em seu direito, só que hoje não o interpretamos mais do ponto de vista da classe social, mas do ponto de vista humano num sentido mais transcendente.⁸⁵

O fato é que dessa nova conjuntura, considerando-se, primeiro, o rebaixamento do *status* social dos heróis, depois, o desafio às crenças em um sujeito íntegro movido por sua vontade consciente, surgem algumas das características técnicas da dramaturgia da primeira metade do século XX, período em que se inserem as obras que pretendemos analisar no capítulo seguinte. Note-se como essas características se mostram socialmente motivadas, daí o cuidado de Lawson em teorizar o conflito trágico em primeira instância como “conflito social”. Nas palavras desse mesmo autor, em sua *Theory and technique of playwriting and screenwriting* (1949), as características dessa nova configuração dramática seriam:

- (1) awareness of social inequality;
- (2) use of a drab milieu presented uncompromisingly;
- (3) use of sharp contrasts between dullness of conventional lives and scenes of sudden physical violence;
- (4) marked influence of current scientific ideas;
- (5) emphasis on blind emotion rather than on conscious will;

⁸⁵ LESKY, *A tragédia grega*, op. cit. : 26.

- (6) concentration on sex as practically the sole “objective” expression of emotion;
- (7) idea of sex as a means of escape from bourgeois restrictions;
- (8) fatalism -- the outcome is foreordained and hopeless.⁸⁶

Cada um desses parâmetros será considerado com mais vagar no capítulo seguinte, ao traçarmos os últimos passos desse trabalho. No momento, tentemos concluir esse relato sobre os heróis e seus erros trágicos. Como dito anteriormente, embora distanciados da nobreza social dos grandes heróis, nem por isso os “novos heróis” deixam de espelhar, ainda que de maneiras as mais diversas, um certo grau de excelência que os demarcam dos homens comuns. Neste sentido, podemos citar um artigo de Suzi Sperber, intitulado “Da desmitificação da figura do herói: ou *fortitudo et sapientia* ontem e hoje”, onde a autora reflete sobre essa questão nos seguintes termos:

os (...) heróis paradigmáticos, pertencentes àquilo que em cada uma de suas épocas era a elite, são atualizados historicamente de acordo com a estrutura social, ética e religiosa das diferentes culturas – e literariamente de acordo com formas diferentes para cada época.⁸⁷

Ou seja, se em Homero os heróis se caracterizavam por sua *fortitudo* e *sapientia*, em Virgílio, pela *iustitia* e *pietas*, se beleza e aristocracia foram as marcas da maioria dos grandes heróis do passado, no século XX, diz Sperber, o conceito de herói na literatura pouco tem a ver com esses traços caracterizadores.⁸⁸ Contudo, outras marcas aparecem para fazer realçar a imagem do herói em relação ao seu contexto. O interessante é notar como essas marcas trazem consigo um registro de historicidade. Seria interessante abrir um parêntese para refletir, (como o faz a citada autora no artigo a que nos reportamos) sobre como a mídia insiste em trabalhar no sentido de manter nos “heróis” ou “mitos” que fabrica, as marcas ancestrais acima mencionadas: beleza, aristocracia, *fortitudo*, *sapientia* etc.

⁸⁶ Cf. LAWSON, *op.cit.*: 52.

⁸⁷ SPERBER, *op. cit.*: 1.

⁸⁸ *Id. ibid.*, p. 1.

Com relação à literatura do século XX, o exemplo mais significativo de desmitificação do herói, sem dúvida, provém da obra de Bertold Brecht. Vale a pena transcrever seu poema, “Perguntas de um operário que lê”, para ilustrar até onde caminhou essa proposta de descentramento do herói. Na tradução de Modesto Carone revista por Sperber no já mencionado artigo:

Perguntas de um operário que lê

Quem construiu a Tebas de sete portas?
 Nos livros constam os nomes de reis
 os reis arrastaram os blocos de pedra?
 E a Babilônia tantas vezes destruída
 Quem a reergueu tantas vezes? Em que casas
 da radiante Lima dourada moravam os construtores?
 (...)
 O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Ele sozinho?
 César bateu os gauleses.
 Ele não tinha sequer um cozinheiro consigo?
 Felipe da Espanha chorou quando sua frota
 afundou. Ninguém mais chorou?
 Frederico Segundo venceu a Guerra dos Sete Anos. Quem
 mais venceu com ele?

Em cada página, uma vitória.
 Quem cozinhou o banquete da vitória?
 A cada dez anos, um grande homem.
 Quem pagou as despesas?

Obviamente, como lembra Sperber, não se pode esquecer a proposta política de Brecht a conduzir esse processo de substituição da aclamação individual pela ênfase na força coletiva. Mas seu poema e seus “heróis” são representativos do radicalismo extremo a que pode chegar a caracterização descentralizada do herói. Não foi por acaso que Brecht retratou Galileu Galilei – um cientista que renega suas idéias por temer a dor física – como um de seus “heróis”.

Como consideração final poderíamos dizer que, apesar das mudanças significativas na construção da ação e na caracterização do herói ao longo dos séculos, apresentando-se o

conflito trágico modificado, travestido, formulado em outros termos que não os das grandes tragédias gregas, o fato é que, a essência do trágico permanece... O herói, seja ele uma peça do destino que o impele a cometer um erro por ignorância, um sujeito racional decidido a atingir seus objetivos, ou finalmente, um não-sujeito, um ser estilhaçado por forças sociais e movido pelas pulsões do seu inconsciente, o fato é que a sua trajetória continua a fornecer o eixo em torno do qual se constrói a ação trágica, o que significa que é ainda através de suas ações e reações que o poeta denuncia a problemática relação entre o homem e o seu universo. Nas belas palavras de Vernant e Vidal-Naquet:

(...) que ser é esse que a tragédia classifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo? Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele realmente é e o que ele realmente fez sem o saber?⁸⁹

Embora as palavras desses autores tenham sido escritas em relação a um herói grego, com as devidas adequações, essa seria a representação mais fiel (e mais inquietante) da comovente situação dos heróis diante dos seus erros trágicos. Não é por acaso que, séculos depois da queda de Édipo, os protagonistas das grandes tragédias ainda se lamentem: “*Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*” (Shakespeare, *Macbeth*, Ato V, Cena V).

⁸⁹ VERNANT & VIDAL-NAQUET, *op. cit.*: 19.

8. A des/construção do trágico na tragédia da modernidade

Diante da numerosidade de obras dramáticas representativas do teatro da modernidade, um rastreamento detalhado do tratamento do trágico nesse período seria tarefa assombrosa, senão inexecutável. Em nossa discussão final, haveremos apenas de tentar esboçar linhas de força na representação dramática do trágico, recolhendo exemplos de tragédias que se tornaram canônicas na história do teatro por refletirem tendências de composição decisivas para a teoria sobre este gênero. Detivemo-nos, principalmente, em quatro autores trágicos – Shakespeare, Racine, Goethe, e Ibsen, baseando nossas asserções em leituras das próprias peças, assim como em análises críticas e em argumentações teóricas propostas por investigadores voltados para o universo dramático. A nossa trajetória desconsidera propositadamente padrões mais rígidos de delimitações temporais e espaciais em favor da ampliação dos horizontes de debate sobre o tema em questão. Embora ousadamente transcendendo fronteiras nacionais e aventurando-nos pelos séculos afora, parece claro que a escolha tanto dos autores como das obras abordadas dispensa maiores considerações acerca da representatividade do *corpus* sobre o qual nos debruçamos para legitimar os fundamentos da ação trágica na modernidade.

Vimos como a tragédia da modernidade nasce infectada pela conotação fortemente pessimista adquirida durante a tardia antiguidade latina e transmitida pela Idade Média. No século XVI, corroborando essa tradição que percebe o trágico como consequência direta das ações humanas, Antonio Sebastiano Minturno esboça a perspectiva de um fundo escuro diante do qual se desenrola a vida. Em Minturno predominava a idéia de um potencial de erro que precipita os grandes homens na desgraça: o fundo sombrio da existência é uma ameaça constante a tudo o que possa ser considerado como boa ventura. Tal concepção, que considera a vulnerabilidade humana a causa antecipada da derrota de suas armas diante do poderio das forças contrárias aparecerá travestida de diversas formas na estrutura dos conflitos que caracterizam muitos dos dramas modernos. Não é por acaso que “*La vida es sueño*” na poesia de Calderón e “*Life 's but a walking shadow*” nos versos de Shakespeare.

Essa concepção da existência que identifica na vulnerabilidade dos seres humanos a causa determinante de suas desgraças poderia ter produzido uma literatura dramática

fundamentalmente caracterizada pela veiculação de mensagens de pantragicidade. A idéia de *error ex alienatione*, de erro humano originário de diversas fontes, do homem acerca de si mesmo e acerca dos outros, e do perigo de que de tal erro nasçam a desgraça e o sofrimento⁹⁰ poderia ter produzido uma dramaturgia legitimadora de um universo absurdo, totalmente destituído de sentido, sem solução. Na verdade, os conflitos trágicos cerrados são marcas contundentes deixadas pelas tragédias renascentistas e barrocas, eximindo-se essas peças na exposição de cenas de morte e destruição, o que revela o impacto dessas noções pessimistas acerca da vulnerabilidade da existência humana no teatro trágico.

Contudo, já vimos como a modernidade não se deixa apanhar facilmente por esquemas simplificadores. Na origem da formação do mundo moderno interagem tradição e inovação, poderosas influências religiosas, mas também forças secularizadas não menos influentes. Contrapeso efetivo a essa percepção de uma essencialidade humana fundamentalmente vulnerável, a ênfase moderna no poder da racionalidade do sujeito diz bem do enfrentamento de velhas idéias com novos instrumentos de combate. É certo que muitas tragédias forjam personagens que corroboram a vulnerabilidade humana de maneira bastante pessimista: considere-se, nesse sentido, os destinos trágicos de Ofélia e de Desdêmona. Por outro lado, essa crença na vulnerabilidade é, senão vencida, certamente desafiada com muita eficácia, sobretudo pelos personagens “maquiavélicos” como Macbeth, Iago, Richard III, para continuarmos com exemplos shakespearianos. Que os destinos desses personagens sejam fatídicos parece ser antes a consequência direta dos conflitos que eles próprios engendram do que um atestado de fragilidade, embora, em última instância, a noção de vulnerabilidade humana acabe sempre por estar implicada no gênero trágico. De qualquer forma, importante para nossas averiguações é o fato de não ser cerradamente trágico o universo dramático construído pelos tragediógrafos modernos que examinamos, seja porque suas próprias visões de mundo recusam a pantragicidade, seja porque a própria tragédia, como esperamos demonstrar, é uma construção formal que rejeita um universo absurdo, sem sentido.

Do ponto de vista conteudístico, tal como adotado por Lesky para examinar o grau de investimento no trágico nas tragédias gregas, talvez fosse pertinente enumerar duas vertentes que se observa na arte trágica dos séculos XVI e XVII: por um lado, há obras que se vinculam

⁹⁰ Jacobus MASENIUS, *Palestra Eloquentiae Ligatae*, Pars III, Colônia, 1564, cit. in LESKY, op. cit.: 24.

a uma ordem absoluta e aí buscam legitimar seu sentido; por outro lado, outras peças há que refletem um pensamento secularizado, rompendo as pontes com os valores divinos. No primeiro caso, há uma forte tendência a referendar a tradição segundo a qual a tragédia é expiação por crimes cometidos, lugar por excelência da manifestação de uma “justiça poética”; no segundo caso, no tocante às tragédias empenhadas em apresentar tramas secularizadas, embora o erro trágico (*hamartia* ou *tragic flaw*) apareça como articulador de conflitos trágicos cerrados, as ações trágicas escapam com mais facilidade a uma relação direta entre crime e expiação, sobretudo por não haver nesse universo dramático divindades ou ordens superiores a assumirem o comando dos destinos, apesar de outras ordens se oferecerem como parâmetros de aferição de sentido da experiência trágica. Pode-se evocar, como representantes paradigmáticos de uma e outra vertente, respectivamente, Racine e Shakespeare.

Três tragédias do dramaturgo francês exemplificam de maneira assaz evidente a vinculação da tragédia a uma ordem transcendente: *Fedra*, *Esther* e *Athália*. Em *Fedra*, quando Racine ainda se servia dos mitos pagãos para moldar suas tragédias, essa relação com o absoluto manifesta-se de diversas formas. Considere-se, por exemplo, a maneira como Fedra é contaminada pelo amor proibido. Neste sentido, ressalte-se a potencialidade do empréstimo de Racine ao modelo grego, que permite ao poeta sustentar a noção de fatalidade racionalmente motivada: Fedra acredita que assim como sua mãe e sua irmã haviam sido atingidas pela ira de Vênus, ela também haveria de perecer dos “fatais furores” insuflados pela deusa do amor:

“ Meu mal de longe vem. Sob as leis do himeneu
Apenas eu me unira ao filho real de Egeu,
Minha felicidade e paz via ao abrigo;
Athenas me mostrou meu soberbo inimigo;
Vi-o, empalideci, fiquei enrubescida;
Elevou-se um tumulto em minha alma perdida;
Fiquei sem ar, sem voz, não conseguia ver;
Senti se me transir o corpo todo e arder:
De Vênus percebi o fogo inexorável,
De um sangue que persegue angústia inevitável!”⁹¹

⁹¹ RACINE, *op. cit.*: 20

Contudo, o fato de ter Racine atribuído a Vênus a causa do amor desvairado de Fedra não quer dizer que o poeta tenha conseguido escapar à noção de tragédia como consequência de erros humanos. Já vimos em seção anterior como Racine, por questões políticas, deslocou a causalidade do trágico nessa peça, isentando Fedra (e Vênus) para criminalizar a ama, que será responsabilizada pelos conflitos que engendram a catástrofe. Esse desvio da causalidade, embora persistindo na senda da criminalização humana como causa da tragédia, acaba por emprestar à trama uma tragicidade que não se revela de forma tão efetiva em outras das obras do poeta francês, já que a relação entre crime e expiação nessa peça não se verifica como evidência de “justiça poética”, considerando-se que não é exatamente da criminalização da protagonista que se deflagra o trágico. Esse descompasso, embora decorrente de uma visão de mundo politicamente incorreta, acabou por se mostrar dramaticamente efetivo.

São vários os momentos em que Racine insere a representação de uma ordem divina na ordem das ações humanas, projetando um universo que, em última instância, será pacificado. Destaque-se, nesse sentido, a cena final, na qual Teseu, informado por Fedra da inocência de Hipólito, busca na pacificação da ordem a superação do trágico:

De ação tão negra a inglória
 Pudesse, hoje, com ela, expirar a memória!
 Mas vamos, de meu erro esclarecido, ah, quanto!
 De meu filho embeber o sangue com meu pranto!
 Desse filho querido abraçar o que resta,
 E expiar um voto atroz que tudo em mim detesta;
 Vamos render-lhe em tudo os prantos merecidos;
 E, para algo aplacar seus manes ofendidos,
 De uma família injusta as tramas não obstante,
 Faça-me a ver de filha, agora, sua amante!⁹²

Pelo exposto, é possível inscrever *Fedra* entre as tragédias que, apesar de finalizadas em conflito trágico cerrado, dão a ver uma ordem divina redentora. Em *Esther* e em *Athália* também se testemunha a vinculação da tragédia ao absoluto da maneira mais otimista possível. Em ambas as peças, a religião ocupa o centro do drama, sendo que em *Esther* é a nação judia que chora seu exílio enquanto em *Athália* falam os profetas de Israel, a primeira acabando em

final feliz para a heroína Esther e a segunda levando a protagonista Athália a despedaçar-se na punição por seus crimes. Isso nos autoriza a concluir que, pelo menos nas obras examinadas, Racine insere o trágico numa concepção de mundo vinculada a uma ordem superior de valores transcendentais regidos por divindades poderosas. Dentro dessa concepção de universo trágico regido por deuses, a heroína poderá perder-se, seja por sua *hamartia* (Fedra), por sua falha de caráter (Athália), ou, pelo contrário, a heroína poderá ser salva, premiada por suas virtudes (Esther). No caso de *Fedra*, como afirmamos, a trama escapa à idéia de tragédia enquanto representação da justiça poética, embora em *Esther* e em *Athália*, não há dúvida de que se trata de uma afirmação desse conceito, seja pela expiação de erros (Athália), seja pela premiação de virtudes (Esther).

Obviamente, a presença explícita de uma ordem divina na construção dramática do trágico facilita os caminhos que nos permitem concluir, do ponto de vista conteudístico, sobre a rejeição de uma visão cerradamente trágica de mundo pelo autor em determinada tragédia. Mas essa aferição do grau de tragicidade da obra através do seu conteúdo nem sempre pode ser alcançada de forma assim tão evidente, sobretudo quando as ordens divinas não são chamadas a interferir nas ações trágicas como forças condenatórias ou redentoras. Daí a importância da investigação formal da estrutura trágica. Na composição formal da tragédia pode estar a chave para a conclusão sobre o peso da tragicidade em seu conteúdo.

O teatro shakespeareano talvez seja a expressão mais notável da relação da tragédia com os conflitos trágicos cerrados na modernidade, interessando-nos, portanto, pelo que podem contribuir para a revisão que temos tentado fazer acerca do universo trágico. *Hamlet*, *Othelo*, *Macbeth* são apenas alguns dos exemplos que nos oferece o poeta de finalizações cerradamente trágicas dos conflitos dramáticos. A tragicidade dos conflitos tramados na obra shakespeareana é tão contundente que, não fosse a orientação cuidadosa da distinção feita por Lesky entre “conflitos trágicos cerrados” e “visão cerradamente trágica de mundo”, seríamos talvez levados a perceber nas tragédias do dramaturgo inglês um irrefutável pantragicismo. O que nos sobra na trama de *Hamlet* que possa validar a positividade da existência humana, seja aqui ou no além? Que dizer da morte da bela Ofélia, na peça, ou do fim de Desdêmona, em *Othelo*? Que erros cometeram essas personagens para que possamos nos apoiar, por exemplo,

⁹² RACINE. *op. cit.*: 59

na concepção de “justiça poética” como aplacadora da idéia do trágico? Qual a dimensão da culpa de Othelo, tendo Iago a seu lado? E a de Macbeth, incitado por sua esposa? Em que falhara o Rei Hamlet, senhor que não admitia sequer que um vento mais forte tocasse o rosto de sua amada rainha, para ter sido traído e assassinado? Quantas mortes, quanta angústia e sofrimento sem que se possa ampará-los em uma ordem transcendente. Para além das terríveis cenas de morte e destruição, nenhum consolo metafísico.

Como diz Octávio Paz, nas tragédias de Shakespeare “o homem está só”. Mas deve-se ressaltar que esse alheamento em relação a uma ordem divina por determinado poeta não significa necessariamente a adoção de uma visão cerradamente trágica do mundo. Daí a importância da investigação formal da estrutura trágica. No caso de Shakespeare, por exemplo, entre o trágico condicionado pelo mal e o trágico condicionado pelo destino movimentam-se seus personagens, deixando-nos um rastro para analisarmos os valores em conflito que engendram suas tragédias. Isso explica porque, depois de baixarem as cortinas, as reflexões sobre as peças não se esgotam naquilo que se poderia chamar de absolutamente trágico. Não é o vazio, o absurdo da existência, que se experimenta ao final das tramas. Por um lado, já mencionamos anteriormente que, por exemplo, ao final de *Hamlet*, surge um Fortinbras, *Macbeth* deixa-nos um Malcom, *Richard III* entrega o futuro nas mãos de Richmond. Por outro lado, em uma leitura retrospectiva das obras, é possível identificar os vários momentos nos quais o trágico poderia ter sido suspenso por ações contrárias àquelas que o provocaram. A questão é que muitas vezes Shakespeare se vale de uma espécie de discurso apofático para referendar valores positivos sobre a existência humana em seu universo trágico. Ou seja, esses valores são percebidos exatamente a partir das manifestações de sua ausência. É no silêncio do trágico que ouvimos o despertar da consciência humana para ações ou valores que teriam permitido um desvio do trágico. Em outras palavras, ao derivar o trágico de transgressões à ordem, o poeta acaba por referendar essa mesma ordem, capaz de suspender o trágico.

O desfecho de Hamlet, por exemplo, embora apresentando um conflito trágico cerrado, permite-nos entrever na trama que o provoca uma sólida ordem de valores. É certo que não vemos deuses a reger essa ordem, também é certo que ela é mais intuída que explicitada, mas é igualmente certo que as próprias transgressões indiciam a crença, senão do homem, certamente do poeta, nessa ordem pacificadora, na qual a humanidade triunfaria pela

dignidade. Dessa crença poderá dar-nos testemunho Horácio, poupado da catástrofe para nos contar a tragédia do jovem príncipe dinamarquês:

Hamlet [*para Horacio*]: (...) If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.⁹³

Haveria Horácio de permanecer vivo para nos transmitir apenas uma sabedoria amarga, a patética trajetória dos mortais em meio aos tufões do acaso? Seria isso a tragédia shakespeariana, conflitos cerradamente trágicos, totalmente destituídos de sentido, destinados a legitimar uma visão de mundo calcada em uma inescapável essência trágica de um universo absurdo? A famosa asserção de Macbeth: *“Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing”* seria uma afirmação absoluta ou deveria ser considerada em seu contexto de dolo e culpa? Considerando-se as distinções que temos insistido em fazer, por um lado, entre situação trágica, conflito trágico cerrado e visão cerradamente trágica de mundo e, por outro, entre tragédias vinculadas ao absoluto e que recebem dele seu nexos e tragédias cujas pontes para o absoluto são rompidas, parece claro que os heróis de Shakespeare, apesar de estarem sós, no dizer de Octávio Paz, deixam entrever, através de suas desgraças e sob diversos signos, senão um mundo divino, certamente um mundo de normas e valores absolutos, que não podem ser perdidos: dentre esses valores, ascende ainda uma vez ao palco trágico a dignidade dos mortais, a responder pela grandiosidade da existência humana. Com Shakespeare somos obrigados a baixar a cabeça diante do trágico em seu sentido mais profundo, mas, ainda assim, sujeito às leis domesticadoras da tragédia redentora. A tragédia shakespeariana é também uma estratégia poética de racionalização do trágico.

Talvez fosse este o momento de insistir que ao buscarmos um sentido para a tragédia não estamos exatamente interessados nas lições dos grandes mestres/poetas, assim como não estamos investindo em critérios de julgamento crítico que condicionam a criação poética à propósitos educativos ou moralizantes, embora, neste sentido, talvez caibam algumas considerações sobre a conhecida e polêmica proposição horaciana – *aut prodesse aut*

delectare, já que, nas últimas décadas, essa afirmação se tornou quase um tabu, sobretudo na academia.

Seria o caso de considerarmos que, embora pareça óbvio que as Musas não se submetem aos educadores, não se deveria jogar fora a criança junto com a água do banho. Isto é, se a grande arte parece não se prestar a programas educacionais pré-estabelecidos, isso não significa que as obras literárias não se prestem a leituras interpretativas voltadas para uma compreensão racionalizada do mundo, aí incluído o mundo moral. Não se pode, por exemplo, ignorar o fato de que, durante séculos, os gregos educaram seus jovens com os poemas de Homero. Por outro lado, é possível imaginar o desastre que significaria para a arte uma “República ideal” como a de Platão, a ditar os parâmetros permitidos à elaboração de uma obra literária. Iluminando nossa argumentação, surge-nos a afirmação de Goethe no livro 12 de *Poesia e Verdade*. Diz o poeta: “Pois uma boa obra de arte poderá ter, e certamente terá, consequências morais; mas exigir do artista objetivos morais equivale a estragar-lhe o ofício”⁹³. Parece certo que essas “consequências morais” dependem da vinculação da obra de arte a uma ordem de valores que se revela, não através de receitas dogmáticas, mas através de situações que lhe servem de testemunho vivo. No que diz respeito à dramaturgia trágica, é possível mapear, através da ação trágica, ações maléficas, nocivas, que tornam os homens vulneráveis às desgraças, ou, ao contrário, atitudes consideradas positivas nos embates entre as ordens de valores. Essas “atitudes”, positivas ou negativas, podem servir de modelo a ser emulado, ou evitado, dependendo do caso, tal como entendiam os gregos, embora, diga-se de passagem, entre os elementos que constituem o universo trágico, alguns não podem absolutamente ser evitados, entre eles, o destino, o acaso, a fatalidade. De qualquer forma, uma apreciação do tratamento do trágico a partir da capacidade das obras de assinalarem lições de comportamento teria que se debater com o fato de serem exatamente as peças que mais didaticamente oferecem essas lições aquelas que mais carecem de efetividade dramática.

Até o momento, nossa averiguação revela que o conteúdo trágico pode manifestar-se nas tragédias das seguintes formas, de acordo com a categorização de Lesky:

- 1) em situações trágicas com finais felizes;

⁹³ SHAKESPEARE. *Hamlet*. In: *William Shakespeare. The Complete Works*. New York: Gramercy Books, 1975, p. 1111.

⁹⁴ *Cit.in.* LESKY, 1976:39.

- 2) em conflitos trágicos cerrados, mas escapando a uma cosmovisão cerradamente trágica;
- 3) como representação de uma visão cerradamente trágica de mundo (embora, até o momento, não tenhamos identificado qualquer obra que se enquadre nessa categoria).

Vimos ainda, sob outro ponto de vista, o trágico manifesto em tragédias que se vinculam, de alguma forma, a uma ordem divina e, finalmente, o trágico manifesto em tragédias que não se apoiam nas divindades para legitimarem seu sentido. Há ainda tragédias que revitalizam o conceito de justiça poética e outras que escapam a um veredicto explicitamente moralizante, embora estejam sustentadas em uma ordem que empresta sentido à experiência trágica.

Fausto, de Goethe, talvez seja a representação mais idealizada do poder do sujeito no drama. Já que falamos da influência da filosofia especulativa no contexto dramático, talvez fosse pertinente lembrar a influência do dualismo do pensamento kantiano – matéria e espírito, na estruturação de *Fausto*. Se compararmos essa obra de Goethe e o tratamento do mesmo tema por Marlowe, em seu *Dr. Faustus*, veremos como a subjetividade da qual temos tratado como *leit-motif* do drama precisa ser observada sob perspectivas distintas, quando se adentra outro momento histórico, quando outras forças interagem na construção do sujeito dramático. Vejamos como Lawson (1949) analisa as duas versões de Fausto, atentando para os nuançamentos nas caracterizações do herói decorrentes de cada um dos momentos históricos que apreende o mito em relação às suas preocupações mais imediatas. Diz Lawson:

No metaphysical considerations entered the Elizabethan's world. Marlowe's thesis is simple: knowledge is power; it may be dangerous, but it is infinitely desirable. To Goethe, knowledge is suffering, the agony of the soul's struggle with the limitations of the finite world. Goethe believed that evil cannot gain complete possession of the soul because the soul does not belong to man; it must, ultimately, be reunited with the divine will. Marlowe's Helen is an object of sensual delight. To Goethe, Helen symbolized moral regeneration through the idea of beauty. At the end of the second part, Mephistopheles fails to secure Faust's soul, which is carried aloft by angels.⁹⁵

⁹⁵ LAWSON, *op. cit.*:34.

Aliás, a complexidade da caracterização de Fausto na obra de Goethe já foi eleita como emblema do contraditório homem moderno. Marshall Berman, por exemplo, em sua obra *All that is solid melts into air* (1983), considera o Fausto de Goethe o herói exemplar da modernidade. Para Berman, o homem que vende sua alma ao diabo representa com extrema clareza, por um lado, um sentido exuberante de libertação resultante do desafio à tradição e às formas estabelecidas de autoridade, por outro, o individualismo burguês nascente que se afirma no desejo incontrolável de ascensão e dominação da natureza. Assim é que Fausto experimenta a um tempo as aventuras e os horrores, as ambigüidades e as ironias da vida moderna, vistas sob o prisma instigante das transformações suscitadas pela lógica do desenvolvimento capitalista. Para Rita Felsky, contudo, as considerações de Berman sobre o Fausto de Goethe são não apenas instigantes, mas intrigantes. Se Fausto é o herói exemplar da modernidade, “*And what (...) of Gretchen, the young village girl who is seduced and abandoned by Faust in the course of his striving for new experiences and unlimited self-development?*”⁹⁶ (*op. cit.*: 2)

A indagação diz bem da necessidade de desentranhar o universo feminino, não apenas das representações literárias, mas das mentes dos seus observadores. De qualquer forma, o próprio Berman tem uma explicação para o apagamento de Margarida da trajetória de Fausto. Para o autor, o que teria encantado Fausto era a inocência infantil, a simplicidade, a humildade cristã de Gretchen, mas Fausto gradualmente descobre que o ardor da jovem está a se dissolver em histeria e, nas palavras do próprio Berman, “*it is more than he can handle*”.⁹⁷ Finaliza Berman: “*Drawn impatiently towards new realms of experience and action [Faust] has come to feel her needs and fears as more and more of a drag*”.⁹⁸

Não se trata aqui de acompanhar essa polêmica discussão, mas poderíamos evocar a favor de Goethe com respeito ao universo feminino a sua representação do mito da Ifigênia em Táuride na tragédia de mesmo nome, onde a protagonista exemplifica de forma extremamente efetiva o poder do Eu heróico. Diante da possibilidade de salvar-se pela astúcia, seguindo os conselhos de Pílade, herói ao modo de Ulisses, Ifigênia faz valer seu desejo de romper

⁹⁶ FELSKY, *The gender of Modernity*, 1988: 2.

⁹⁷ BERMAN, *op. cit.*: 53-4

⁹⁸ *Id. ibid.*, p. 57

terminantemente com a maldita tradição de traições da casa de Atreu, rejeitando a idéia de ludibriar o rei, ainda que pondo em risco a sua e a vida de Orestes e a de Pílade. É certo que o mito da Ifigênia não representa o universo da modernidade, mas resgata o passado grego, contudo, não se pode negar que o triunfo da causa de Ifigênia da forma como o representa o poeta alemão é também o triunfo do idealismo romântico conquistado pelo Eu heróico. Isso significa que, pelo menos do ponto de vista da construção da subjetividade, o autor de *Fausto* não esqueceu a antiga tradição que coloca as mulheres no centro das representações trágicas. E mais, concedeu a Ifigênia uma subjetividade não apenas poderosa, mas sobretudo digna. Essa talvez possa ser vista como uma contribuição valorosa à imagem feminina no universo dramático, sobretudo quando se considera que as representações das mulheres nas tragédias, senão na literatura em geral, tendem a corroborar apenas uma dessas duas forças: ou poder ou dignidade.

Com relação à categorização de Lesky, tanto *Fausto* quanto *Ifigênia em Táuride* se enquadram na dimensão menos radical do trágico, retratando situações trágicas, mas acabando em final feliz, legitimando universos nos quais a bem-aventurança é possível. Nesse ponto, somos obrigados a emendar uma das afirmações de Lawson acerca da conclusão de *Fausto*. Para Lawson, “*Faust is not saved by his own act of will, but by infinite law (embodied in the final verses of the Mystic Chorus) which decrees that the soul is the type of the ideal*”.⁹⁹

Entendemos que Lawson, ao tentar ser preciso (Fausto é realmente salvo por uma ordem que transcende a existência humana), acaba por obliterar o poder da vontade do herói. Fausto chega ao limite de sua trajetória humana movido por sua vontade soberana, o que leva alguns críticos a concluírem plausivelmente que Fausto foi salvo por sua vontade. Se, como diz o próprio Lawson, Fausto é um exemplo da concepção romântica segundo a qual, “*art is a manifestation both of man’s uniqueness and of his union with the ultimate idea*”¹⁰⁰, a conclusão de *Fausto* é o corolário dessa assertiva, portanto, uma estratégia de legitimação não apenas de uma ordem transcendente, mas também do poder do desejo humano como força redentora na tragédia.

Ao trazerem consigo, tanto Fausto quanto Ifigênia, representações da vitória do poder do desejo humano, esses personagens apresentam-se já com o germe da modificação na idéia

⁹⁹ LAWSON, *op.cit.*: 34

de tragicidade que irá irromper no século seguinte. A intensificação do desejo do homem, o enaltecimento da vontade na perseguição de seus objetivos terá consequências importantes para a dramaturgia do século XIX, sobretudo porque a intensificação extremada do desejo implica necessariamente na intensificação da noção de conflito, já que acentua a dissensão entre o objetivo do herói e as forças naturais ou sociais que o limitam. A questão que ora se coloca é, então, a seguinte: se Fausto ou Ifigênia, senhores de suas vontades, habitam universos que permitem o triunfo da subjetividade, o que dizer quando o poderoso sujeito do teatro trágico for obrigado a caminhar por entre um universo decadente, de valores esquecidos ou deteriorados?

Ibsen aparece como ponto de chegada em nosso estudo sobre o trágico na tragédia da modernidade e isso por vários motivos, dentre eles, porque em sua obra fundem-se várias das tendências anteriormente discutidas com relação às transformações que sofre a arte trágica em sua versão burguesa. Também interessa o fazer trágico de Ibsen pelo fato de em sua obra manifestar-se já a maior parte das novas tendências que irão caracterizar o drama do século XX, pelo menos o da primeira metade do século, foco de nossas investigações no capítulo final deste trabalho.

Em linhas gerais é possível caracterizar a dramaturgia de Ibsen como representações que aproximam claramente a tragédia à realidade social, retratando os grandes conflitos da classe média, expondo uma sociedade de valores abomináveis sob a ótica de organizações familiares igualmente desprezíveis. Mas nem só de realismo se faz uma tragédia ibseniana. Pelo contrário, os mais notáveis protagonistas moldados por Ibsen projetam um estiramento excessivo do poder do desejo humano, traduzindo as dificuldades de apaziguamento entre espírito e matéria herdadas do romantismo, expressando em atos e palavras o fortalecimento exarcebado da idéia de desejo, provavelmente sob a influência do pensamento de Schopenhauer, vivenciando os limites do conflito entre o exercício da vontade consciente e a impossibilidade de sua realização. O poder do desejo, levado a limites extremos, acaba por assumir uma aura mística que alça o realismo da ação trágica ibseniana a uma dimensão simbólica.

¹⁰⁰ *Id. ibid.*, p. 34.

Em contextos sociais deteriorados, o poder do desejo é a um tempo o *leit-motif* da trama, portanto, a condição mesma da ação trágica, e aquilo que permite aos heróis transcendê-la, afirmando-se a ação trágica como concretização de um ideal perseguido até as últimas conseqüências. Esse estiramento excessivo da vontade resgata o universo teatral de Ibsen, aparentemente absurdo, destituído de sentido, de uma dimensão cerradamente trágica. Leituras de suas obras convergem para atestar que é na força excessiva com que se apegam a sua vontade, aos seus ideais, que reside a dignidade dos heróis ibsenianos: personagens extraordinariamente determinados, presos às suas convicções, incapazes de se desviarem dos caminhos traçados pelo planejamento de suas aspirações. Não importa que, para além da vontade, seus ideais não se concretizem, tampouco importa que seja exatamente essa vontade o que precipita a ação trágica – a vontade é o que responde pela integridade e pela dignidade humana. Desejar é preciso, diria Ibsen, e também agir. Nas palavras de Brand, herói de uma de suas primeiras peças: *“Un homme est condamné dans son oeuvre, s’il fait les choses à demi et ne songe pas qu’aux apparences. Il faut que ce précepte soit érigé en loi par des actes et non par des paroles”*.¹⁰¹

Tanto idealismo poderia ser um obstáculo à tragicidade. Entretanto, os poderosos e cerrados conflitos trágicos que nos oferece Ibsen surgem das relações entre a subjetividade soberana dos heróis e as dificuldades de ajuste com seus ambientes sociais. Assim, Ibsen é capaz de dramatizar, por exemplo, dentre muitos dos males sociais que retrata, as complexas relações entre problemas existenciais e questões materiais motivadas pela noção de propriedade na sociedade capitalista. Tome-se como evidência dessas relações, a cena entre Brand e sua mãe, que diz ao filho:

LA MÈRE: Ah, çá! Mon fils, tu es fou. (...) N’approche pas ou je joue du bâton! (Sádoucissant). A quoi penses-tu? Je me fais plus vieille tous les jours. Tôt ou tard, il faudra bien descendre sous terre. Alors, tu auras tout ce que je possède. Tu trouveras tout compté, pesé. Je n’ ai rien sur moi, tout est serré là-bas. Ce n’est pas grand’chose, mas celui qui en héritera ne sera pas un gueux. Allons, tiens-toi à distance. Je te défends d’approcher. Je te promets de ne pas enfouir un sou de façon à ce qu’on ne puisse le retrouver. Je ne cacherai rien dans le mur, ni sous une pierre, ni sous le plancher. Non, mon fils, tu auras l’héritage entier, toi, et personne d’autre.

¹⁰¹ IBSEN, *Brand*. Traduit avec l’autorization de l’auteur par Le Comte Prozor. Paris: Librairie Académique, 1920: 92.

BRAND: A quelle condition?

LA MÈRE: Il n'y en a qu'une. Tu ne dois pas jouer ta vie. Il faut être le gardien de ta race comme on l'a été de père en fils jusqu'à toi. C'est là tout ce que je te demande. Veille à ce que rien ne soit perdu, ni détaché, ni partagé. Augmente ou non ton patrimoine, c'est ton affaire. Mais ce qu'il faut absolument, c'est qu'il conserve entre tes mains.

BRAND: Et si, tout au contraire, il me plaisait, à moi, de le jeter aux quatre vents?

LA MÈRE: Dissiper le résultat de toute ma vie d'esclave, tout ce Qui m'a blanchi le tête?

BRAND: Oui, dissiper tout!

LA MÈRE: Dissiper tout! Mais c'est mon âme que tu jetterais au vent! ¹⁰²

Brand responde com uma terrível denúncia. Quando criança, tendo se arrastado até o cômodo em que estava o corpo de seu pai, ele vira sua mãe entrar sorrateiramente no lugar:

BRAND: (...) Une femme entra sans me voir et se dirigea tout droit vers le lit. Elle commença à palper, à fouiller, écarta la tête du mort, sortit d'abord une liasse, puis plusieurs autres, et se mit à compter en murmurant: "Ce n'est pas tout, ce n'est pas tout." Alors elle enfonça la main sous les matelas et retira un paquet fortement noué. S'acharnant aux noeuds, elle travailla de ses doigts fébriles, et finit par l'ouvrir avec les dents. Et, de nouveau, elle fouilla, trouva d'autres paquets, et se mit à compter en murmurant: "Ce n'est pas tout, c'est ne pas tout". Alors ce furent des larmes, des prières, des plaintes et des imprécations. Elle flairait les cachettes, les découvrait et vite fondait dessus, avec une joie anxieuse, comme un vautour sur sa proie. A la fin, ayant tout vidé, elle s'éloigna du pas d'un malfaiteur que l'on mène au supplice. Emportant dans un vieux linge tout ce qu'elle avait ramassé, elle geignait tout bas: "Voilà donc tout ce qu'il y avait".

LA MÈRE: Je m'étais attendue à beaucoup plus. Le peu que j'ai trouvé, je l'ai payé bien cher.

BRAND: Plus cher que tu ne le croyais, cela t'a coûté le cœur de ton fils. ¹⁰³

¹⁰² *Id., ibid.*, pp. 68-70.

¹⁰³ *Id., ibid.*, pp. 71-72

Percebe-se, desta forma, como o trágico se modifica a partir de Ibsen: ainda que o seu coroamento seja a morte, a loucura, o abandono, sua essência patética está na própria vida, nos conflitos insuperáveis entre a realização subjetiva e as relações sociais. Devemos lembrar que a vontade livre e consciente, força-motriz dos heróis e heroínas de Ibsen, não se traduz como fé, mas como desejo, e isso os mantém constantemente voltados à realidade, ainda quando a ação se reveste de uma conotação mística. É essa realidade que Brand, por exemplo, não perde de vista, nem mesmo quando a aparição de sua esposa o convida a buscarem juntos “o sol e o verão”. Recusando-lhe o convite, diz Brand que precisaria ainda viver o que até então havia apenas sonhado, tornar real o que era apenas ilusão. É quando a visão de Agnes, tentando fazê-lo voltar atrás, pergunta-lhe: “*Quoi? L’épouvantable galop où ton cauchemar t’entraînait, tu t’y lancerais bravement, de plein gré?*” Responde Brand: “*Bravement, de plein gré.*”¹⁰⁴

Isso também fez o poeta, caminhou corajosamente por entre os problemas das relações humanas, livre e decidido, como seus personagens mais aclamados – Nora, em *Casa de Bonecas*, Hedda Gabbler, na peça do mesmo nome, Oswald, em *Os espectros*, Solness, em *O construtor*. Em suas obras percebemos não apenas a modificação, mas também a expansão da idéia do trágico, que se liberta da associação quase exclusiva com a morte para assumir os terrores do que seria uma morte em vida – implicada no casamento de Nora, no tédio de Hedda Gabbler, nos males dos Alving e nos temores dos Solness. A partida consciente de Nora, abandonando marido e filhos pequenos, o suicídio de Hedda Gabbler, o comovente apelo de Oswald, acometido pela sífilis – “Mãe, dê-me o sol!” e a decisão final de Solness, o construtor, de saltar de sua alta torre são soluções ambíguas, na medida em que atestam, por um lado, a firmeza inabalável de um idealismo levado até as últimas conseqüências, por outro, a certeza de que, diante de suas realidades sociais corrompidas, mascaradas, letárgicas, o desejo de ser por inteiro, ser completo, verdadeiro ou autêntico, só pode significar ser trágico.

Já que estamos tratando de linhas de força determinantes para a apreensão das tendências de composição na tradição dramática, não poderíamos deixar de registrar a modelagem das mulheres trágicas de Ibsen. Falamos da natureza social dos conflitos apresentados em seus dramas, mas talvez fosse o caso de emendarmos que a luta dos heróis de

¹⁰⁴ *Id. ibid.*, p. 269

Ibsen é mais ética do que social. Seus heróis debatem-se contra as convenções, não exatamente contra as condições sociais que originam essas convenções, talvez um reflexo tardio do pensamento de alguns românticos, que acreditavam que a liberdade do indivíduo só poderia ser alcançada com a destruição dos falsos valores morais. Os escritos de Shelley dizem com muita expressividade de uma tal concepção. A despedida de Nora em *A Doll's House* nos parece tragicamente emblemática dessa luta do indivíduo contra as máscaras sociais. Diz a heroína ao marido que está para abandonar: “*It dawned upon me that for eight years I had been living here with a strange man and had born him three children*”. “*I am going to find out which is right: society or myself*”.¹⁰⁵

O fato é que a derrubada das convenções não prescinde da arena familiar, sendo este um dos espaços preferidos de Ibsen, que se imiscui nos lares de seus personagens para denunciar os mais deprimentes conflitos. Observe-se o diálogo entre Relling e Gregers em *The Wild Duck*, trama terrivelmente comovente na qual a integridade da família se destrói através de falsos ideais e ilusões:

Relling: Don't use that foreign word, ideals. We have the excellent native word, lies.

Gregers: Do you think the two things are related?

Relling: Yes, just about as closely as typhus and putrid fever.¹⁰⁶

Talvez seja a preocupação de Ibsen com a estrutura familiar que o mantém atento às questões da problemática feminina. Em suas próprias notas a *Ghosts*, diz o autor:

These women of the present day, ill-used as daughters, as sisters, as wives, not educated according to their gifts, prevented from following their inclinations, deprived of their inheritance, embittered in temper – it is these who furnish the mothers of the new generation. What is the result?¹⁰⁷

Essas palavras dizem da perspicácia do autor em relação à representação das dificuldades de ajustamento social de suas heroínas trágicas. Hedda Gabler certamente se oferece como um modelo chocante de representação dramática das dificuldades sugeridas pela

¹⁰⁵ IBSEN, “A doll's house”. In: *Eleven plays of Henrik Ibsen*, s.d.: 25

¹⁰⁶ IBSEN, “The wild duck”. In: *Eleven plays of Ibsen*, s.d.: 68-69

¹⁰⁷ IBSEN, “Ghosts”. In: *Eleven plays of Henrik Ibsen*, s.d.: 6

caracterização feminina, aproveitadas para suscitar efeito trágico. O próprio Ibsen reconhece que é a falta de um objeto na vida que a atormenta. Seria interessante notar que em Hedda estão fixados alguns dos traços que caracterizarão várias outras heroínas na dramaturgia da primeira metade do século XX, dentre elas, Blanche DuBois, a protagonista da peça que iremos examinar, embora a maioria dessas mulheres inspiradas em Hedda Gabler, destituídas da enérgica vontade que move a personagem, parecerão pálidos reflexos da heroína ibseniana.

Hedda é construída a partir de traços que poderiam produzir um personagem ridículo, medíocre, dentre eles, ressaltar-se sua sexualidade excessiva, sua falta de escrúpulos, seu idealismo equivocado, seu egoísmo. Na verdade, são exatamente esses traços que se tornarão arquetípicos na representação de mulheres que povoarão dramas pós-ibsenianos, contribuindo Hedda para inspirar um perfil de comportamento feminino a ser altamente explorado nas décadas seguintes, um perfil perverso, que mescla charme à instabilidade emocional. Mesmo assim, várias das heroínas projetadas à imagem e semelhança de Hedda não podem ser alçadas à altura de sua caracterização, justamente porque esvaziadas da férrea vontade que move os personagens ibsenianos.¹⁰⁸ Entendemos que os traços de caráter que projetam Hedda e outras mulheres de Ibsen para além do ridículo e do ignóbil definem-se exatamente pelas marcas implicadas na noção de heroísmo ibseniano: capacidade inamovível de ação consciente, alimentada por um excessivo desejo idealista, este concretizado através de uma vontade inquebrantável. Quando o Juiz Brack informa Hedda sobre a morte de Lovborg, sua reação traduz o idealismo extremo que alimenta a sua vontade consciente. Para Hedda a vontade deveria permanecer íntegra, incondicional, exercitada a qualquer preço, inclusive a preço do trágico:

HEDDA GABLER: It gives me a sense of freedom to know that a deed of deliberate courage is still possible in this world – a deed of spontaneous beauty.

.....
I only know that Eilert Lovborg has had the courage to live his life after his own fashion. And the – the last great act, with its beauty! Ah! That he should have the will and the strength to turn away from the banquet of life – so early.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Um estudo valioso sobre a representação feminina na literatura e no cinema a partir do final do século XIX é oferecido por FELSKI, Rita. *The Gender of Modernity*, op.cit.: 1995.

¹⁰⁹ IBSEN, “Hedda Gabler”. In: *Eleven plays of Henrik Ibsen*, s.d. 299

A descoberta de que Lovborg não se matou voluntariamente, ou seja, o atestado de sua fraqueza, é o que horroriza Hedda e precipita a sua própria tragédia. É exatamente essa coragem de caminhar com os próprios pés em direção ao trágico como legitimação final de seu desejo inquebrantável que demarca Hedda de suas réplicas.

Conclui-se, com a leitura das obras de Ibsen, que, apesar da dissensão extrema entre os valores subjetivos dos heróis e os círculos sociais deteriorados que obstaculam seus objetivos, seus dramas não atestam uma cosmovisão cerradamente trágica. Se o herói trágico é para Ibsen o lutador que se opõe ao mundo a fim de impedir a letargia da vontade, a destruição desse herói, embora inevitável, não carece de sentido: sua queda aponta para caminhos que permitiriam um desvio do trágico, não fosse a ordem social tão deformada por falsas convenções. Se, com Ibsen, o retrato da sociedade chega a produzir uma dor trágica que aproxima seu universo teatral dos domínios do absurdo, o trágico “não” dos heróis a essa maneira de ser do mundo é também um “não” do poeta a uma visão cerradamente trágica, ou, se preferimos, um atestado de que a tragédia encontra sempre os meios para rejeitar o pantragicismo, racionalizando o trágico.

Se considerarmos a afirmação da subjetividade humana e de sua vontade, assim como a perseguição de um ideal como os elementos redentores no universo trágico do drama social, então seremos levados a concluir que esse universo assume conotações cada vez mais aterradoras, já que, à medida em que se adentra o século XX, testemunha-se um desfalecimento das vontades nos heróis dramáticos. Como diz Lawson, “*modern plays which constitute pale echoes of Ibsen often show the middle-class as hopelessly defeated. Ibsen saw them trying to save themselves*”.¹¹⁰

É certo que a subjetividade humana dará continuidade à tradição dramática, só que não mais nos moldes em que a colocaram os grandes poetas da modernidade, sustentada por uma firme consciência subjetiva. O sujeito trágico que emerge com o século XX não mais se deixa flagrar como personificação de uma vontade conscientemente determinada, resoluta, orientada para fins específicos. O lugar antes concedido ao poder da vontade consciente passa a ser ocupado por consciências estilhaçadas, atravessadas por contradições existenciais e sociais.

¹¹⁰ LAWSON, *op.cit.*: 71.

Obviamente não se poderia reduzir a complexidade dos dramas da primeira metade do século XX a tão poucas palavras. De Ibsen a Tennessee Williams haveria certamente um longo caminho a ser percorrido se intentássemos um rastreamento minucioso do tratamento do trágico nesse intervalo. Entretanto, esperamos, com Ibsen, ter traçado, senão o último, certamente o mais reconhecido e influente empreendimento de retratar o desejo humano como força redentora da tragédia. Resta-nos investigar como se comporta formalmente o gênero trágico quando o herói não mais consegue mover-se como sujeito indiviso, livre e consciente, senhor de sua firme vontade. Esperamos no capítulo a seguir, ao aferirmos a validade dos conceitos que amalhamos ao longo do nosso percurso teórico, poder verificar se o arrefecimento da vontade consciente como móvel da subjetividade chega a promover alguma mudança significativa na sintaxe domesticadora da dramaturgia trágica, sendo esse o último desafio que se coloca à verificação da hipótese que estamos investigando.

CAPÍTULO V

LITERATURA, CINEMA, AÇÃO!

A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO EM UM BONDE CHAMADO DESEJO

1. Literatura, cinema, ação!

No século XX, a dramaturgia trágica, assim como o romance, encontra no cinema um novo meio de realização artística e um novo veículo de divulgação. Para o drama, essa nova perspectiva significou uma ampliação da recepção até então impensável para o teatro. Se o romance moderno se apresentava desde a sua origem como uma arte “democrática”, a dramaturgia trágica, mesmo depois da transformação da tragédia em drama burguês, ainda permanecia uma forma artística destinada a públicos relativamente bem mais restritos, intelectualmente mais seletos e socialmente mais elitizados. Isso significa que as representações filmicas de peças teatrais fomentaram um processo significativo de “democratização” da arte dramática. Vem bem a propósito lembrar que as primeiras salas de cinema norte-americanas foram chamadas de “*nickel-odeons*”¹, evocando as origens gregas da arte teatral, quando o drama era uma atividade cultural fundamentalmente popular. Diz Lawson em sua *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*:

It is not without interest that the name used by the Greeks to describe the roofed theatres in which musical contests were held was combined with the lowly five-cent coin as a name for the movie houses that appeared in American cities in the last years of the nineteenth century.²

Essa aproximação do cinema ao domínio literário, contudo, nem sempre foi contabilizada como ganho. Em parte, porque o cinema jamais conseguiu camuflar sua natureza de organização empresarial, uma questão que incomoda os “puristas” da arte. Ainda que a relação entre o fazer artístico e o seu apelo ao reconhecimento público seja uma realidade das

¹ O Odeon grego era um teatro coberto, uma espécie de “*concert hall*”, construído por Péricles (444 a.C.) para abrigar o *proagôn*, isto é, o pré-julgamento das tragédias e outras competições musicais.

² LAWSON, 1949:309

mais antigas (vimos, por exemplo, como os tragediógrafos gregos trabalhavam intensamente no sentido de obter sucesso junto ao público, ou, se quisermos ser mais objetivos, como se esforçavam para vencer os concursos trágicos e merecer tudo o que se lhes seguia a reboque – honra, fama, e, nos primórdios da tragédia, um bode como prêmio), mesmo assim, um severo pudor no que diz respeito a questões monetárias permeia as considerações sobre a criação artística, que parece ser reconhecidamente tão mais nobre e elevada quanto mais desprendido de interesses materiais tenha sido o artista que a executou. Discutindo essa temática, Lawson nos inspira a questionar: quantos críticos de arte ousariam analisar a pintura de Michelângelo considerando as disputas entre o artista e o Papa Júlio II no tocante ao pagamento do pintor pelo seu trabalho na Capela Sistina? Quantos se atrevem a refletir sobre a obra de Dickens considerando a necessidade de serialização mensal de suas publicações? Como deve ser incômodo para alguns reconhecer que o grande Shakespeare trabalhava a quatro e até a seis mãos para apressar suas composições! Não se pode negar que há diferenças significativas entre a retribuição monetária merecida do artista e a poderosa máquina industrial que opera no sentido da recomendação de fórmulas e receitas artísticas previamente provadas e aprovadas. Mas não custa pensar, ainda com Lawson, que o cinema artístico jamais teria sobrevivido como empreendimento se não houvesse assumido, pelo menos parcialmente, sua responsabilidade enquanto arte.³ Seja como for, não podemos esquecer também que ainda não temos respostas satisfatórias para a questão do “ser ou não ser arte”...

Contudo, não é apenas pelo caráter de corporação industrial do cinema que alguns literatos com ele se arreliam. São conhecidas as queixas de uma Virgínia Woolf indignada com a versão filmica do romance de Tolstoi, *Ana Karenina*:

O olho diz: ‘eis Ana Karenina’. Uma pessoa voluptuosa, vestida em veludo negro com pérolas, aparece diante de nós. Mas o cérebro retruca: ‘tanto pode ser Ana Karenina quando a Rainha Vitória’. Pois o espírito conhece quase inteiramente Ana pelo seu retrato interior: seu charme, sua paixão, seu desespero. Ao passo que o cinema põe toda ênfase nos seus dentes, suas palavras e seus veludos. (...) É assim que nós cambaleamos entre os escombros dos mais célebres romances do mundo. É assim que nós os soletramos em palavras de uma sílaba, rabiscadas por um estudante iletrado. Um beijo é

³ Cf. LAWSON, *op.cit.*: 305-308

o amor. Uma taça quebrada, o ciúme. Um sorriso, a felicidade. A morte, uma coroa de flores. Nenhuma dessas imagens tem a mínima relação com o romance de Tolstoi”⁴.

As imagens fornecidas pela escritora podem ser enquadradas como representação emblemática de uma tendência crítica que ainda subsiste, incomodada com as adaptações. Interessante é que enquanto os puristas da literatura reclamam da pobreza dos signos icônicos em oposição ao que consideram a riqueza da plurissignificação verbal, cineastas e cinéfilos também têm lá suas queixas. A história do cinema diz da luta empreendida pelos cineastas no sentido de se desobrigarem de uma fidelidade estética em relação às obras que adaptam. A despeito dos protestos, vale a pena observar como ainda em nossos dias o número de roteiros baseados em textos literários ultrapassa significativamente o número de roteiros escritos diretamente para o cinema.⁵

Tudo isso nos permite concluir que as relações entre literatura e cinema têm se caracterizado por uma dupla injunção: por um lado, compartilhando afinidades estéticas e semióticas, cinema e literatura engendram mútuas e múltiplas aproximações, observáveis não apenas nas adaptações, mas também nas influências temáticas, estilísticas e teóricas que passaram a ocorrer nos dois sentidos, do literário ao fílmico e do fílmico ao literário; por outro lado, enquanto manifestações artísticas, sujeitas, portanto, a processos de legitimação social, tanto a literatura quanto o cinema insistem em patentear suas especificidades, evidenciando cada parte as suas próprias fronteiras, realçando limites, dissemelhanças ou antagonismos entre suas linguagens, rasurando, portanto, o dialogismo em suas relações.

Esse movimento de atração e repulsa é compatível com a instabilidade do objeto artístico, que se debate entre a necessidade e a impossibilidade de demarcar seus domínios. Não foi por acaso que grandes pensadores da literatura e do cinema passaram grande parte do século XX às voltas com questões sobre a essência dessas artes, questões consubstanciadas nos representativos títulos das obras de Sartre e Bazin, respectivamente: *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) e *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958). Nas últimas décadas, entretanto, essas demandas por parâmetros essencialistas têm se mostrado insustentáveis. As atuais tendências nas investigações em ambos os domínios apontam para a diminuição das distâncias teóricas

⁴ Apud. BRITO, João Batista de. “Literatura, Cinema, Adaptação.” In: *Graphos*, Revista da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, Vol. I, Nº 2, Junho 1996, p. 17.

⁵ Cf. BRITO, *op.cit.*: 17.

entre os vários campos do conhecimento e, em consonância com a filosofia das chamadas ciências pós-modernas, deixam em aberto o caminho para as pesquisas interdisciplinares. Uma visita às publicações mais recentes nas áreas da teoria da literatura e da teoria do cinema desvela essas tendências.

IncurSIONAR pelos domínios da teoria literária atualmente significa enfrentar um universo de incertezas, de questionamentos, de debates, de aporias. Tudo parece ser objeto de disputa: o poder referencial da literatura, a autoridade e a originalidade do autor, a legitimidade das operações hermenêuticas, as leis canônicas sobre tradição literária e a própria validade da literatura enquanto categoria específica no paradigma cultural. Não foi por acaso que nossa pesquisa resultou em uma trajetória assim extensa. Atentos a esses debates, cada passo dado no terreno dos estudos literários parece assombrado por uma necessidade premente de reflexão meta-teórica, cada conceito ou opção metodológica adotada demanda explicações, justificativas que os amparem. É certo que o domínio artístico sempre foi alvo de severas polêmicas. Mas durante séculos, os debates se davam em torno de pressupostos mais ou menos estáveis. Hoje, o campo da literatura parece campo minado.

Esse processo de desestabilização não apenas da condição teórica, mas da instituição literária torna-se perfeitamente compreensível quando se considera o esquecimento a que foram relegadas, por mais de meio século, as relações entre a literatura e o seu contexto. Na verdade, o processo de autonomização do literário, iniciado, por vias diversas, pelo formalismo russo, pela Estilística e pelo *New Criticism* e sedimentado pelo neoformalismo estruturalista acabou por produzir um tipo de conhecimento que fazia o campo da teoria literária girar em torno do seu próprio eixo. A tentativa de encontrar parâmetros de definição da “literariedade” propiciava a elaboração de conceitos e métodos de análise cuja validade baseava-se em critérios de performatividade entendida como capacidade de formulação de modelos aplicáveis aos textos como máscaras, sem que fossem pensadas as relações entre essas análises teóricas e seu exterior. Em outras palavras, o campo literário servia apenas para o exercício de uma competência teórica ou crítica, desvinculada das questões institucionais que sempre circundaram a literatura. Obviamente esse pensamento estava em consonância com o desenvolvimento de outros campos do conhecimento que, ainda sob o jugo do cientificismo positivista, buscavam definir critérios objetivos a partir dos quais justificar sua existência.

Contrariando expectativas, as teorias que tentavam legitimar a literatura do ponto de vista essencialista vêm-se diante da impossibilidade de demarcar seu próprio objeto. A afirmação da literariedade descortinava a interseção entre o literário e outros tipos de discurso, ou seja, a literariedade escapava ao campo exclusivo da literatura e revelava sua pertença a outros fenômenos, reconhecidamente não-literários: estava pulverizada em diversas atividades culturais, sobretudo na cultura de massa. Jonathan Culler, em seu texto “La Littérarité”, parte integrante do volume intitulado *Théorie Littéraire, Problèmes et Perspectives*, observa que esses resultados teriam sido “desesperadores se os objetivos das pesquisas sobre a natureza da literatura fossem unicamente distinguir o que é, do que não é literatura”, mas na medida em que esses objetivos puderam ser entendidos como uma necessidade de “identificar aquilo que é importante na literatura”, as pesquisas sobre a literariedade acabaram por mostrar o quanto as investigações no campo literário “podem esclarecer outros fenômenos culturais e revelar mecanismos semióticos fundamentais”.⁶

O fato é que, tendo perdido a positividade de suas certezas, os estudos literários passam da análise do texto em si para aproximações, nas palavras de Derrida, “trans, inter e sobretudo ultradisciplinares”.⁷ Ressalte-se que, para Derrida, essa multiplicidade de abordagens deveria ser pensada como um momento promissor, um período de “mutação”.⁸ Na concepção de David Carrol, vive-se na verdade uma situação de experimentação, em que teoria, ou teoria crítica, significa um domínio “híbrido e aberto”, um domínio no qual se discutem questões “teóricas por natureza e também sobre teoria, as suas pressuposições, os seus efeitos críticos, as suas limitações e, acima de tudo, as suas possibilidades”.⁹

Essa abertura a novos possíveis também caracteriza as atuais tendências esboçadas pela teoria do cinema. Tendo se constituído historicamente como ponto de encontro de duas tradições – a do filme de atualidades não artístico e a do teatro – o cinema era analisado, por um lado, em relação aos eventos que registrava, por outro, em relação às artes e entretenimentos da época.¹⁰ Nas palavras de Dudley Andrew, “o cinema havia crescido como

⁶ CULLER, “La litterarité”. In: ANGENOT *et al.*, 1989:40.

⁷ *Apud* LOPES, 1994:404.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 404.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 407.

¹⁰ *Cf.* LOTMAN, 1978:147

uma trepadeira em redor dos grandes ramos da cultura popular e séria”.¹¹ Para se afirmar, dependia das artes prestigiadas, no início do século XX, o teatro e o romance, nas quais se baseava para adquirir sua forma e cativar um público. Aos poucos, entretanto, o cinema viu-se obrigado a conquistar sua autonomia, lutando para adquirir um *status* de arte, passando, assim, a questionar as produções teatralizadas, tentando desenvolver uma linguagem própria, cinematográfica, acentuando as peculiaridades dos seus recursos em confronto com os recursos literários ou teatrais. Buscou a legitimação de suas técnicas narrativas, desenvolveu diferentes estilos de montagem e insistiu na concepção da imagem enquanto essência de sua arte. Essa preocupação com a afirmação da especificidade do cinematográfico está presente tanto nas concepções teóricas desenvolvidas pelos formalistas, dentre os quais Sergei Eisenstein se sobressai como o representante mais expressivo, quanto nas teorias realistas, na sequência de André Bazin, sua figura mais proeminente.

As atuais tendências teóricas, entretanto, surgidas sobretudo a partir dos estudos semióticos realizados na década de 70 por Christian Metz ¹², tornam mais permeáveis os campos da teoria do cinema, pois se debruçam sobre o domínio dos significados, não podendo, portanto, escapar a aproximações de outros sistemas artísticos, sociais e psicológicos. Numa perspectiva que denuncia a necessidade de um redirecionamento teórico, Aumont *et al.* argumentam:

(...) a ilegitimidade do cinema provoca, no próprio centro das atitudes teóricas, um exagero de chauvinismo, que postula que a teoria do filme só pode provir do próprio filme, as teorias externas só poderiam esclarecer aspectos secundários do cinema (que não lhe são essenciais). Essa valorização particular de uma especificidade cinematográfica (...) contribui para prolongar o isolamento dos estudos cinematográficos e por aí mesmo impede sua evolução. Postular que uma teoria do filme só pode ser intrínseca é entravar a possibilidade de desenvolvimento de hipóteses cuja fecundidade deve ser testada pela análise; é também não levar em conta o fato de que o filme é (...) o lugar de encontro do cinema e de muitos outros elementos que nada têm de propriamente cinematográfico.¹³

¹¹ ANDREW, 1989:21

¹² ¹² Cf. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977 e *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

¹³ AUMONT, J. *et. al.*, 1995:14.

É esse espírito de questionamento, de experimentação, mas, sobretudo, de busca de novas perspectivas que anima esta última parte da nossa pesquisa. Aproximar a literatura dramática de suas adaptações filmicas a partir de reflexões teoricamente informadas sobre a construção da ação nessas duas modalidades de expressão artística pareceu-nos uma forma efetiva de contribuir para essa busca de novos caminhos em direção ao saber.

2. A ação em cena

Que fundamentos emergem de nossa longa trajetória histórica como essenciais à construção de uma ação dramática que se pretenda trágica? Que idéias ou conceitos podem ser recortados dessa tradição examinada para compor um quadro teórico-instrumental capaz de facilitar leituras de universos trágicos centradas na análise da construção da ação?

Talvez devamos começar por uma síntese inspirada na arte de Dioniso. Estamos pensando na construção dramática como uma forma de arte literária cuja criação é necessariamente constrangida por alguns aspectos de ordem pragmática, que podem, desde já, ser elencados como elementos fundamentais em um paradigma de “categorias dramáticas”:

- o tempo do espetáculo
- o espaço teatral
- as condições de representação cênica
- o público receptor

Parece claro que estamos tratando de uma dramaturgia tradicional, de textos (efetiva ou potencialmente) escritos para serem encenados, ainda quando a encenação propriamente dita não seja uma preocupação primeira do dramaturgo, tal como acontecia em relação às tragédias gregas. Isso significa que, por mais distanciado que um escritor de peças teatrais possa estar em relação às atividades de produção e direção, pelo menos a viabilidade da representação cênica de sua obra permanece nos textos dramáticos como ponto de fuga da criação trágica. Essa projetabilidade cênica tem implicações fundamentais na estrutura dramática dos textos trágicos e acreditamos que foi exatamente por ter mantido essas implicações em seu horizonte teórico que Aristóteles chegou a formulações tão contundentes.

Na verdade, é o próprio Aristóteles que nos faz notar o peso dessas categorias de tempo, espaço, representação cênica e público receptor na dramaticidade da ação trágica. Não podemos esquecer que a epopéia também é uma *mimesis* de uma *praxis*, portanto, também imita uma ação. Daí a importância dessas categorias como fatores distintivos de gênero. Isto porque, ainda que tanto o gênero narrativo quanto o dramático “contem uma história”, para usarmos uma expressão neutra, o drama “ostenta” os fatos enquanto a epopéia os “narra”. Ora, é certo que o drama também “narra” e a epopéia também “ostenta”. Vimos como as canções líricas dos coros das tragédias gregas “narram” fatos importantes, senão essenciais à

construção da ação. Por outro lado, também observamos a existência de diálogos nas epopéias, onde as ações parecem ter sido concebidas antes como dramatizações que como narrações. O importante, nos parece, é considerar que a tragédia não prescinde de um “agente ostentador” para narrar, enquanto que a epopéia depende de uma “instância narradora” para ostentar, o que nos permite manter a distinção.

Dessa distinção fundamental entre tragédia como ostentação e epopéia como narração decorrem outros traços peculiares a esses dois modos de fazer artístico, todos eles derivados das categorias acima elencadas. Em relação a essa condição de ostentação dramática projetam-se os limites espaço-temporais da tragédia. A epopéia, enquanto gênero narrativo, não sofre os constrangimentos impostos pelas condições pragmáticas da encenação, narrando ações amplamente distendidas no tempo e no espaço.

As condições de representação cênica também constroem na dramaturgia trágica os parâmetros de verossimilhança ficcional, seja por questões de veracidade histórica (vimos como Aristotéles chama atenção para o perigo do maravilhoso descambar para o cômico no palco trágico), seja por limitações de ordem técnica (ações não facilmente dramatizáveis).

Parece certo que os estilos de composição de personagens, a economia dos diálogos, os estilos de linguagem, tudo isso sofre as imposições de uma dimensão mais concreta da representação, ainda quando as convenções teatrais contemplem opções as mais diversas, como acontece no teatro contemporâneo. De qualquer forma, não poderíamos deixar de lembrar que, a despeito da necessária coerção em favor da concretude espaço-temporal, apesar do apelo mais ou menos coercitivo a um sentido de realidade e de verossimilhança, o teatro opera também a favor da ilusão ficcional, daí as transgressões nos dois sentidos serem índices poderosos de significação, a depender da habilidade do poeta ao forjar esse jogo entre fantasia e realidade. É exatamente por transitar nessa via de mão dupla que tanto há efetividade dramática no palco realista como no teatro do absurdo, o primeiro significativo por transgredir a ilusão ficcional, o segundo por burlar o sentido de realidade, embora nenhum dos dois possa se alheiar aos domínios que tentam desconstruir.

Apesar de diretamente implicadas na produção textual, essas categorias dramáticas de tempo, espaço e condições de representação cênica só fazem sentido se consideradas em relação à dimensão do receptor, já que é exatamente em função do público que o tragediógrafo se empenha em produzir os efeitos pretendidos pelo gênero a que recorre. Esse público ao qual

nos referimos deve ser aqui entendido não de forma concreta, enquanto representativo dessa ou daquela camada do estrato social. Embora dados dessa ordem tenham também suas implicações na elaboração dos textos dramáticos, sobretudo quando o tragediógrafo conhece o teatro para o qual escreve, estamos acolhendo a noção de público não sob uma perspectiva mais concreta da recepção, mas apenas como elemento regulador da produção textual. Parece certo que a necessidade de produzir “efeito trágico” implicada na dramaturgia trágica autoriza a inclusão desse pólo receptor no paradigma das categorias dramáticas determinantes à produção, independentemente de reflexões específicas sobre suas características concretas ou sobre processos conscientes ou inconscientes de sua participação na psicologia da criação poética.

Ao incluirmos a recepção como categoria dramática, nosso objetivo maior é legitimar a importância da produção do “efeito trágico” como regulador de várias outras estratégias dramáticas. A acatarmos a teoria estética sugerida pela *Poética*, o “efeito trágico” é o elemento que opera em primeira instância na escolha da própria *praxis* a ser representada: essa *praxis* que se tornará *mythos* deveria ser pelo menos potencialmente capaz de comover o público provocando o *pathos*.

Deixamos assim, os limites externos impostos à ação trágica para tratarmos dos elementos que, operando no âmbito mesmo da produção textual, facilitam a observação das imposições das categorias dramáticas acima destacadas. Consideremos, primeiramente, elementos de composição da ação que têm implicações na economia espaço-temporal da dramaturgia trágica.

Começemos por notar um traço característico da tragédia antiga que permanece como determinante à construção temporal de uma ação trágica: a convenção do início *in medias res*. Ainda que fatos anteriores à ação efetivamente dramatizada sejam via-de-regra retomados pelos dramaturgos como essenciais à compreensão dessa mesma ação, esses fatos serão apresentados através de recursos narrativos, trazidos à baila em forma de *flash-backs*, suscitados pela memória, seja explicitamente, como atos de reflexão consciente de certos personagens, seja indiretamente, como lembranças ocasionais, revivificação de sentimentos nostálgicos, enfim, variam as estratégias de resgate desse passado. O intrigante e instigante nessa convenção é que, embora o caráter de ostentação dramática faça com que o tempo do teatro seja o eterno presente, tempo que autoriza a volição e o livre-arbítrio, tempo em que é

possível, verossímil e desejável o agir, sobretudo o agir que modifica a ordem das coisas em um universo conflituoso, o início *in medias res* assegura que as causas das ações trágicas estejam enraizadas no passado imutável. Isso significa que a construção temporal da tragédia é, no limite, fortemente determinista, a despeito do apelo que façamos à liberdade dos heróis, de ontem e de hoje.

Deve-se observar que o início da ação *in medias res* contribui não apenas para a economia temporal, mas tem implicações favoráveis no que diz respeito à dimensão espacial e à caracterização de personagens. A dramatização do passado exigiria não apenas outro cenário, mas novos investimentos no que diz respeito a personagens. Considerada sob a perspectiva mais concreta da representação cênica, a dramatização do passado poderia inclusive demandar um novo elenco para representar os personagens, a depender do grau de afastamento temporal das ações pregressas.

Outra implicação positiva do início da ação *in medias res* é que essa convenção também contribui efetivamente para a concentração de efeitos na construção da trama trágica. Ainda que as chamadas “três unidades” tenham decorrido de um engessamento das formulações de Aristóteles, já vimos como na essência das acepções apresentadas na *Poética* há, sim, um apelo à concentração de efeitos como estratégia fundamental à sustentação da dramaticidade. Interessante é ver que a convenção do início *in medias res* contribui a um tempo para a concentração de efeitos em relação às três categorias dogmatizadas pelos classicistas: ação, tempo e lugar.

O fato é que, para além da interferência externa do tempo do espetáculo, das condições de representação cênica e do pólo receptor como reguladores da ação, em sua dimensão estrutural, a economia da ação trágica observa outros parâmetros explicitamente enunciados por Aristóteles como essenciais, dentre eles, queremos destacar as noções de unidade e as relações de causalidade.

No que diz respeito à unidade de ação, esperamos ter evidenciado como Aristóteles interpreta a idéia. Ao fornecer como exemplo de ação unitária a ação da *Odisséia*, as considerações aristotélicas não se resolvem no sentido de aclamar tramas com números de personagens ou de episódios reduzidos, mas tramas construídas em torno de um eixo centralizador, no caso da epopéia homérica, o retorno de Ulisses. Considerando-se esse eixo centralizador como a essência da própria ação, compreende-se como Teofrasto, discípulo de

Aristóteles, deve ter chegado à sua definição de tragédia como uma “catástrofe na vida de um herói”. Esse entendimento (que perpassa a Antigüidade Latina e a Idade Média, embora de maneira distorcida, associando a catástrofe à malignidade humana) acabará por ser referendado pelos teorizadores da modernidade, não como definição simplificadora do universo trágico, mas no sentido mesmo em que a deve ter pensado Aristóteles, como essência da ação unificada, *leit-motif* do trágico. Isso quer dizer, em termos aristotélicos, que em tramas bem construídas, mesmo em universos significativamente povoados, tais como os palcos trágicos shakespearianos, é possível discernir um eixo centralizador das ações, catalizador poderoso de elementos que cedo ou tarde revelarão ter contribuído senão diretamente para a causalidade dos conflitos, ao menos indiretamente para a construção de contextos capazes de emprestar significação à ação trágica, entendida em sua viga-mestra como deslocamento do herói em direção ao trágico.

Parece claro que o apelo à unidade não significa que a tragédia deva necessariamente se enquadrar num modelo organicista, sem pontas, o que trairia uma ingênua concepção mecanicista de construção dramática. É fato que o universo trágico parece tão mais convincente e efetivo quanto mais coeso e coerentemente unificado, mas não seguindo fórmulas maniqueístas, e sim num sentido bem mais complexo, quando elementos os mais diversos, às vezes até aparentemente insignificantes, aleatórios ou descompromissados com aquele universo, acabam por adquirir sentido, chegando muitas vezes a produzir significações profundas, à medida em que a trajetória avança em direção ao trágico. Quem não aplaude o aproveitamento shakespeariano do pequeno lenço de Desdêmona? Ainda que hoje recursos como esse pareçam desgastados, tendo servido de inspiração a uma gama enorme de tramas romanescas, a essencialidade do recurso permanece válida. Desde os gregos, os universos trágicos dependem de signos totalizadores, unificadores de sentido.

Embora no domínio da literatura estejamos sempre caminhando em campo minado, já que a qualquer momento uma nova obra pode ameaçar destruir as construções teóricas mais elaboradas, fato é que a tradição de estudos sobre a tragédia tem legitimado de uma forma ou de outra a importância desse eixo centralizador alimentado pela trajetória de um herói. Não poderíamos deixar de mencionar que essa trajetória não precisa ser tão conscientemente explicitada como acontece, por exemplo, no *Édipo Rei* de Sófocles, podendo ser uma trajetória em direção a propósitos menos definidos, ou, como ocorre com mais frequência,

definidos apenas na medida em que se desenha a própria trajetória. Talvez devêssemos registrar também as possibilidades de representação de trajetórias trágicas compartilhadas entre duas figuras heróicas, um herói e uma heroína, ou mesmo trajetórias tão insistentemente interceptadas por um antagonista que, em decorrência de traços de caracterização voluntariosa, pode chegar a parecer mais “heróico” que o próprio herói, como acontece, por exemplo, com a dupla shakespeariana Iago-Othelo. Nos casos-limite, casos em que seja difícil discernir exatamente dentre os protagonistas a figura do herói trágico, duas atitudes nos parecem sensatas: a primeira, tentar perceber quais dentre esses personagens poderia ser visto a um tempo senão como “agente”, como “paciente **empático**” do trágico; outra possibilidade, esta talvez mais arejada e mais efetiva do ponto de vista dramático, seria tentar discernir não exatamente a figura do herói, mas as causas para a negação de sua definição, sobretudo porque essa negação só parece significativa em função de uma tradição firmada em torno dessa figura centralizadora. Não se deve aqui confundir “herói” (em nosso esquema estrutural, agente centralizador da ação entendida como uma trajetória que se resolve no trágico) e caracterização “heróica”, já que, como vimos, desde o final do século XIX, as caracterizações dessas figuras centralizadoras parecem cada vez menos “heróicas”, se comparadas, obviamente, aos legendários heróis do passado da tragédia.

Voltaremos a falar de heróis adiante. No momento, ao insistirmos na idéia de unidade a partir desse eixo centralizador, estamos construindo as bases para observarmos o papel das relações de causalidade na progressão de tramas bem construídas. Outra vez nos deparamos com a necessidade de distinguir entre relações de causalidade artisticamente elaboradas, portanto, sutis, indiretas, oblíquas, reticentes, embora (ou por isso mesmo) logicamente plausíveis, expressivas e verossímeis e, o que acontece com frequência em obras mediocres, relações óbvias ou forçadas de causalidade, tais como as que aparecem em tramas baseadas na noção de justiça poética, que tendem a favorecer a inércia com relação às expectativas, como acontece via-de-regra com as novelas televisivas – “não precisa assistir prá saber o final”. A pensarmos na verossimilhança, jamais perdemos de vista a observação de Aristóteles segundo a qual, na vida, muitas vezes, o verossímil inverossímil parece. É neste sentido que podemos, nós também, preferir as impossibilidades prováveis às possibilidades improváveis, aplaudindo, com Lessing, a efetividade dramática, por exemplo, de fantasmas no teatro.

Para ilustrar melhor esse apelo à coesão no universo trágico, vale a pena recorrer a uma conhecida distinção conceptual proposta pelos formalistas russos entre “fábula”, por um lado, e, por outro, “enredo”, “trama” (ou “ação”, como preferimos, no sentido aristotélico de *mythos*, portanto, de artefato dramático). A “fábula” corresponderia à narração dos eventos em seu sentido lógico; a “ação” compreenderia a organização dramática dessa narração. Ao ter acesso aos elementos que lhe são gradualmente fornecidos pelo tragediógrafo, o público tenta elaborar a lógica que sublinha a “ação”, construindo, cada receptor, a sua “fábula”, espécie de paráfrase do tipo pseudo-narrativo, obviamente, uma abstração da “ação”. Nesse jogo interpretativo que oscila entre a “ação” e a “fábula”, uma “ação” só parece completa quando cada uma de suas partes, abstraídas em uma estrutura lógica, portanto, na “fábula”, prova ter contribuído para a cadeia dinâmica dos eventos, ou seja, quando os elementos fornecidos pela “ação” se mostram determinantes para a composição da “fábula”. Obviamente, como uma “ação” se compõe de múltiplas ações menores, parece claro que essas ações podem surgir de múltiplas causas (contradições entre os objetivos dos personagens, desejos conflitantes, forças naturais ou sociais, etc), o importante é que suas conseqüências sejam passíveis de associações à fábula que o receptor elabora. No caso da ação trágica, a fábula se constrói em torno da trajetória do herói. Isso significa, em última instância, que o grau de coesão entre os fatos representados é o que determina o grau de coesão da “ação”, a marcha do herói oferecendo-se como ponto de intercessão desse universo.

Ora, essas reflexões sobre unidade, relações de causalidade e coesão permitem-nos concluir que modelos de análise estrutural baseados na dialética hegeliana, tal como o que esboçamos no capítulo anterior, podem ajudar-nos a discernir tanto o nível de coesão entre as ações representadas quanto a dinâmica do universo trágico. Ainda que não estejamos interessados em modelos críticos a serem aplicados aos textos como máscaras, é possível enquadrar a dinâmica de uma tragédia em termos dialéticos. Redefinida com base na dialética hegeliana, uma tragédia seria um jogo entre situações conflituosas, cada uma das quais se origina, desenvolve-se e atinge um ponto de dissensão máxima, um ponto crucial de desacordo a partir do qual uma nova situação necessariamente há de emergir, não apenas superando aquela dissensão, mas unificando-a em uma situação de outra ordem, capaz de mover ou retardar a trajetória centralizadora do herói, esta entendida como um conflito maior que se resolve no trágico. No eixo central dessa trajetória, encaixam-se perfeitamente os conceitos de

anagnorisis e *peripeteia* propostos por Aristóteles. A *anagnorisis* estaria relacionada ao ponto crucial do último conflito, quando o herói se depara com o reconhecimento da verdade inevitável. Na proposição de Lesky, este seria um momento fundamental à consecução do efeito trágico, quando se legitima o conhecimento do sofrimento, o confronto com o trágico de olhos abertos. A *peripeteia* corresponderia ao resultado do último salto qualitativo, à inversão da situação, portanto, a reversão do sentido da trajetória, isto é, o abismar-se na solução trágica resultante do jogo entre os conflitos anteriores. A darmos crédito à perspicácia de Aristóteles, uma máxima intensidade dramática é alcançada quando *anagnorisis* e *peripeteia* coincidem em uma única cena, atingindo abruptamente o personagem trágico – e o espectador.

Retomando o conceito de fábula, observa-se que, numa decodificação linear da ação trágica, cada vez que um fato se justifica em relação à trajetória centralizadora do herói, ele é automaticamente incluído nessa construção pseudo-narrativa, assim promovendo um sentido de lógica de causalidade à percepção dos eventos que estruturam a ação trágica. Cedendo a um apelo que reiteradamente nos faz a literatura em favor de atitudes revisionistas, a noção de trajetória do herói como eixo centralizador parece mesmo fundamental, já que ilumina o caminho da retrospectão, quando o receptor retroage no tempo dramático, tentando relacionar cada fato a cada outro fato do universo trágico, trabalhando mentalmente para reconstruir as causas do grande conflito. Parece claro que o grau de coesão entre os conflitos responde pela coesão lógica da ação. Talvez aqui se encaixem os apelos de Aristóteles à magnitude e à ordem: a ação, além de ordenada, deveria ser grande o suficiente para conter a catástrofe, mas suficientemente curta para ser apreendida como um todo artístico.

Claro que a ação não é apenas estrutura, arcabouço, esqueleto. O modo como essa estrutura é apresentada em seus revestimentos lingüísticos e teatrais são fundamentais à construção dramática e seria estúpido pensar em análises textuais abstraindo essa construção estrutural sem considerar os recursos envolvidos em sua atualização. Contudo, a elaboração estrutural da ação parece ser um alicerce valioso no sentido de promover as razões para o aproveitamento dos signos estéticos e semióticos, já que, quanto mais evidentes forem as razões sugeridas por essa linha interna de desenvolvimento, mais profundamente os demais elementos ecoarão no público. Já Aristóteles notava a perfeição de uma tragédia na qual o

efeito trágico é decorrente da estrutura da ação, e não de recursos lingüísticos ou teatrais apelativos ao *pathos*. Não foi por acaso que definiu a ação como “alma da tragédia”, atentando, sobretudo, para sua construção estrutural. Nas palavras de Friedrich Duerrenmatt: “*if the audience is moved by the play, it will not need prodding by explanations; if the audience is not moved, all the prodding in the world will not be of help*”.¹⁴

Não é sem motivos que nos sentimos incomodados com a exploração desmotivada do *pathos*, ou com o estiramento excessivo de palavras ou expressões patéticas para além do que sugere a situação. Talvez nisso esteja a resposta ao nosso desconforto em relação, por exemplo, às tragédias de Sêneca. Parece certo que os arroubos de sentimentalismo só se justificam em relação aos conflitos dos quais emanam e nas proporções sugeridas por esses conflitos e embora não tenhamos instrumentos para quantificar as emoções suscitadas pelas situações trágicas, a intuição dos excessos é suficiente para que rejeitemos o melodramático que se nos tenta passar como trágico.

Por falar em melodramático, a importância das relações de causalidade na construção da ação trágica foi bem apreendida por John Gassner, que propôs como corolário de uma grande tragédia o conceito de “*enlightenment*”. Embora Gassner não tenha sido incluído em nosso percurso de revisão histórica da teorização sobre a tragédia, não poderíamos deixar de aproveitar sua contribuição a esse legado como corolário do nosso próprio percurso. O conceito de “iluminação”, por um lado, legitima a importância desse apelo à unidade e coesão no universo trágico, por outro, ajuda-nos a sedimentar a base da hipótese que estamos construindo e que esperamos poder fixar definitivamente no decorrer desta seção.

Recuperando a proposição aristotélica de *katharsis*, diz Gassner em seu texto intitulado “*Catharsis and the modern theater*”:

The Aristotelean formula, supremely empirical, has a dual importance. The spectator is given a definition of his experience and the playwright is provided with a goal for which certain means are requisite, the goal set for him being no other than the effect he must achieve if he is to hold an audience with high and serious matter of painful nature”¹⁵

¹⁴ DUERRENMATT, Friedrich. “Problems of the theatre”. In: CLARK, Barret. *op.cit.*: 314.

¹⁵ GASSNER, “Catharsis and the modern theater”. In: CLARK, Barret. *op.cit.*: 514.

Isso quer dizer não apenas que para Gassner a *katharsis* aristotélica permanece como uma definição válida para o efeito trágico, mas também que a luta do dramaturgo para produzir o *pathos* através de uma trama séria e elevada dependerá fundamentalmente de sua capacidade artística de elaborar convincentemente as relações de causa e efeito que conduzem ao trágico.

Para entender melhor a proposição de Gassner, devemos considerar que para o autor, a noção de *katharsis* tanto se acomoda às expectativas do senso comum, como responde bem às descobertas da psicologia. Ou seja, é possível considerar o efeito trágico como uma via de expulsão de impulsos e conflitos problemáticos, os termos propostos por Aristóteles – “piedade e medo” – sendo suficientemente abrangentes para acolher inúmeros elementos patológicos ou quase patológicos que precisam ser expungidos: ansiedades, medos, tensões, sentimentos mórbidos, auto-compaixão, desejos sádicos ou masoquistas e a culpa que tais sentimentos engendram.

A contribuição de Gassner para a teorização acerca do efeito trágico resulta de observações voltadas para a construção das tramas com base em suas relações de causalidade, o que nos pareceu bastante significativo para a hipótese que estamos construindo. Para Gassner, o processo de expulsão incitado pelo trágico será insuficiente se não for totalmente reconhecido pela “consciência”. Argumentamos em capítulo anterior que a noção aristotélica de *katharsis* implicava a nosso ver uma dimensão de aprendizado, embora tenhamos advogado uma interpretação a favor de um aprendizado “místico”, baseado na empatia, “aprender sofrendo com”. Para Gassner, a “piedade e o medo” são forças anárquicas, poderosas o suficiente para despertar as paixões acima relacionadas, para atingir o *self* em sua dimensão mais profunda, para “beliscar” a audiência, mas não são efetivas para curar tais feridas. Ou seja, a piedade e o medo suscitados no palco trágico efetuariam a expulsão desses sentimentos, mas este processo precisaria ser plenamente compreendido para que o equilíbrio interior do espectador pudesse ser restaurado ou instaurado. Gassner nomeia esse processo de “*enlightenment*”, considerando-o não apenas como o terceiro elemento da purgação, ao lado da “piedade” e do “medo”, mas como o elemento decisivo, o alívio último decorrente da habilidade do dramaturgo em colocar o conflito trágico num estado de repouso. Assim define o autor este novo conceito:

Only enlightenment, a clear comprehension of what was involved in the struggle, an understanding of cause and effect, a judgement on what we have witnessed, and an induced state of mind that places it above the riot of passion – can effect this necessary equilibrium.¹⁶

A aceitação da noção de “enlightenment” como componente do efeito trágico parece interessante por vários motivos. Em primeiro lugar, por sugerir um parâmetro de distinção entre as espécies dramáticas. Considerando-se as dificuldades para estabelecer, a partir de critérios formais, os limites entre uma tragédia e um melodrama, por exemplo, o conceito de Gassner sugere que nesse último tipo de representação, o *pathos* é provocado sem o controle da razão, explorando a excitação como processo auto-suficiente. O extremo oposto acontece quando o “*enlightenment*” é explicitamente anunciado na peça, como um ataque frontal estratégico à reação emocional do público, como ocorre, por exemplo, nos dramas sociais que negam o valor da *katharsis*. Sabemos que Bertold Brecht, teorizando sobre o que se chamou em inglês de “*learning plays*”, sugeria que a empatia e a identificação emocional do público com os personagens produziam evasão de consciência social.

A noção de “*enlightenment*” se mostra efetiva não apenas à distinção entre a tragédia e outras espécies dramáticas de representações trágicas, mas também demarcaria os limites entre as obras “grandiosas” e as “mediócras”:

Has it not always been recognized that the superiority of the great tragedies, if we exclude purely stylistic differences, has resided in their powerful blending of passion with enlightenment?¹⁷

Importa observar que “*enlightenment*” não corresponde à algo como uma moral da estória. A moral é imposta de fora para dentro, enquanto que o “*enlightenment*” surge do fluxo da ação, dos eventos representados. Ou seja, a moral é um julgamento pré-digerido, o “*enlightenment*” um processo.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, pp. 514-515

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 517

Aquiescendo a validade das proposições de Gassner, cumpre-nos apenas lembrar que, embora não formulado na *Poética* como conceito, a idéia de *enlightenment* está contemplada no tratado de Aristóteles, em sua proposta de subordinação do *pathos* à ação trágica, sendo perfeita a tragédia em que o trágico, ao invés de se deixar levar pelos arroubos do sentimentalismo, rende-se ao poder domesticador da arte apreendida em seus parâmetros de perfeição estética, dentre os quais, as relações ordenadas de causalidade e necessidade.

Por vias indiretas chegamos à formulação de nossa hipótese: a arte trágica rejeita o *pathos* sem sentido, o sofrimento sem causas racionalizadas. Embora Gassner relacione a noção de “*enlightenment*” à habilidade do poeta, ao reconhecer que essa “iluminação” provém não de uma moral sobreposta ao texto, mas de sua própria elaboração estrutural, Gassner acena para a sintaxe mais profunda da construção dramática, necessariamente alicerçada em relações de causa e efeito. Obviamente, essas causas e efeitos podem ser mais ou menos bem ajustadas, mais ou menos convincentes, mais ou menos artisticamente elaboradas. A diferença entre uma grande tragédia e uma tragédia medíocre dependeria da qualidade desse tratamento das relações de causalidade, não de sua existência, já que estas, como entendemos, são inerentes ao próprio gênero.

Embora, num certo sentido, o próprio Aristóteles também associe as relações de necessidade e causalidade a uma dimensão de perfeição estética, é possível perceber em seus postulados pressupostos que denunciam uma vinculação inescapável entre a arte trágica e uma lógica de causalidade. Pelo menos é isso que esperamos poder demonstrar.

Em primeiro lugar, considere-se a definição aristotélica de tragédia como imitação de ações. A despeito da aparente obviedade do conceito, vimos como a noção de ação dramática precisou ser investigada pelos teorizadores da modernidade, que concluíram por uma definição que associa a ação dramática a um *finis*, ou seja, a um componente intencional. Aqueles que se mostram mais atentos à contextualização histórica dessa interpretação teórica poderiam desconfiar da associação entre ação e volição, considerando-a como um reflexo direto da importância atribuída pelos pensadores da modernidade à noção de sujeito e, conseqüentemente, às noções de vontade consciente e livre-arbítrio que se lhe seguem a reboque.

A questão é que não se pode jogar fora o bebê com a água do banho. Assim, ao invés de invalidarmos a associação entre ação dramática e volição com base em ideologias

históricas, parece mais sensato pensar como essa ideologia enaltecedora do sujeito favoreceu o discernimento de um componente dramático que já caracterizava a ação na antiguidade e que parece ainda responder pela dramaticidade da ação em tempos “pós-modernos”. O que precisaria ser melhor compreendido nessa definição de ação dramática é que, embora o realce concedido ao sujeito na dramaturgia da modernidade tenha iluminado um componente de intencionalidade como móvel da ação dos personagens, essa mesma ênfase na subjetividade heróica parece ter ofuscado uma vontade anterior a de qualquer herói, a volição soberana do tragediógrafo – e aqui esperamos contribuir para esclarecer uma duplicidade óbvia, embora aparentemente não notada pela tradição de estudos sobre a ação trágica.

O fato é que, a despeito de doses de volição mais ou menos efetivas ou conscientes, de concessões mais ou menos limitadas de livre-arbítrio que favoreçam um personagem em sua caracterização, a construção de uma tragédia é fortemente determinista: é a vontade do autor que encaminha o herói para o trágico. Isso significa que as discussões sobre a relação entre ação e caracterização pertencem sim ao domínio da produção textual, já que é exatamente sobre esta relação que se constroem os conflitos, é do jogo entre ação e caracterização que surge o “efeito trágico”, mas a tragédia precisa ser vista antes de tudo como um jogo de cartas marcadas, um tribunal sem apelação no qual herói será sempre sacrificado à vontade do seu criador. Mesmo em tragédias ou dramas nos quais a ordem é restabelecida ao final, fundamental a esse restabelecimento da ordem é o sofrimento que atinge o herói. Como um bode expiatório, um *pharmakós*, para continuarmos a iluminar a atualidade de idéias antigas, o herói se oferece ao poeta para emprestar significação àquilo que, no limite, é absurdo e inexplicável: o trágico da existência humana.

Isso explica como num tempo em que os heróis parecem caminhar sem sentido, sem trajetória definida, sem objetivo, coagidos por forças institucionais ou mesmo por investidas do seu inconsciente, o universo dramático ainda dispõe da vontade do autor, que acaba sempre por encontrar os meios de mover seus personagens em direção ao trágico. O instigante é ver como mesmo as caminhadas mais estritamente inspiradas na denúncia de uma existência absurda em um universo absurdo não se esgotam em si mesmas. Ainda que seja à revelia do autor, as relações de causalidade que regem a construção da ação acabam por trair, de forma

apofática, crenças em valores que rasuram a idéia de um universo absurdo, sem saída, sem respostas, aniquilado pelo trágico.

Considere-se um dos muitos exemplos que a vida real nos oferece como trágico, portanto, como potencialmente capaz de suscitar o *pathos* e assim inspirar uma tragédia: um homem passeia por sua cidade, sem rumo certo, quando é vitimado por um acidente que o mata instantaneamente (pode ser um carro que o colhe na rua, uma enorme pedra ou um avião que lhe cai na cabeça, não importa). Isso é, sem dúvida, trágico, porquanto fatalístico, inesperado, absurdo, talvez mesmo imerecido, podendo a vítima ser um santo homem, pai de filhos pequenos, arrimo de família etc. Repetimos, isso é trágico, mas não é tragédia. Para tornar-se tragédia, essa *praxis* precisaria ser enquadrada numa lógica racionalista, fundamentalmente baseada em relações de causalidade. Para tornar-se tragédia, essa “morte” precisa ser explicada, racionalizada, investida de sentido. E o caminho para a atribuição de sentido, pelo menos na tradição ocidental, passa necessariamente por uma lógica de causalidade.

Ora, que fatores poderiam responder racionalmente por um acontecimento assim fatalístico? Em sua estratégia de racionalização poética do trágico, o autor frequentemente se apóia na idéia de transgressão, culpabilizando indivíduos ou instituições sociais, moldando e manipulando situações conflituosas de forma a que esses indivíduos ou as instituições que os rodeiam se enquadrem como responsáveis ou como facilitadores do desfecho trágico. Paradoxalmente, o que garante a salvaguarda do trágico nessa organização racionalista é o fato de ser a própria lógica da racionalidade insuficiente para apreender a tragicidade, que, no limite, é irracional. Como uma construção séria e grave como o é a tragédia não pode escapar à verossimilhança, a lógica poética, assim como a lógica da razão humana, também há que se confrontar com os limites dessa racionalidade, daí a presença de elementos fatalísticos – o acaso, o destino, as maldições, os erros involuntários – na dramatização do trágico.

A termos compreendido bem Aristóteles, mas também Lesky e Gassner, parecem mais efetivas as obras nas quais, embora causalidade e acaso se imbriquem, a lógica da causalidade se afirma como possibilidade de atribuição de sentido à experiência trágica. Não foi sem motivos que Aristóteles propôs a noção de *hamartia* como erro deflagrador do trágico numa tragédia perfeita. Por um lado, a própria noção de erro sugere responsabilidade humana, por

outro, o fato de ser esse erro involuntário, ao tempo em que rasura essa dimensão de responsabilidade, acolhendo um forte componente trágico na construção dramática, não chega a ser suficiente para eliminar por completo a idéia de culpabilidade, de participação humana no desfecho trágico.

Também as noções de *peripeteia* e *anagnorisis*, ao sugerirem “reviravolta”, resultados inesperados provenientes de situações conhecidas, situam-se nesse limiar entre o racionalizável e o irracional, já que, ao descambarem para a solução trágica, favorecem a um só tempo a intervenção do acaso e o apelo à atribuição de sentido à queda. Como essa atribuição de sentido só pode ser buscada no passado, nas causas da queda, a lógica de causalidade tramada pelo dramaturgo acaba novamente por se impor. Na concepção de Gassner, a grandiosidade de uma tragédia dependendo exatamente de sua capacidade em sustentar esse rastreamento retrospectivo, oferecendo-o como chave para a compreensão do desfecho trágico. Também Lesky aponta seu dedo para a necessidade de atribuição de sentido à queda trágica, ao propor como condição essencial ao “efeito trágico” o sofrimento consciente da vítima, entendido como o conhecimento das causas que a conduziram ao sacrifício.

Outra proposta que legitima o apelo da tragédia à compreensão racionalizada do trágico é a formulação aristotélica sobre a caracterização do herói. Vimos com Curtius e com Sperber como os heróis do universo literário são actualizados historicamente em cada época, assumindo valores às vezes até conflitantes em relação a épocas anteriores, como tentamos demonstrar, por exemplo, em nossas considerações sobre os heróis-vilões shakespearianos, inspirados que foram por uma ideologia maquiavélica de capacidade ilimitada de ação. Isso nos permite considerar que, embora Aristóteles tivesse seu próprio modelo de herói trágico, o importante em sua proposição apelativa a um caráter intermediário sob o aspecto ético ou moral é a essência dessa formulação, que contempla, por um lado, a empatia, entendida como condição essencial à *katharsis*, por outro, a facilitação da produção de um jogo efetivo entre causalidade, encetada pela ação transgressora, e tragicidade, incitada pela caracterização empática. Neste caso, justificadas as proposições de Aristóteles em relação à busca de parâmetros de perfeição, parecem efetivamente mais artísticas (porque ordenadas e causais) e mais trágicas (porque comoventes) as ações nas quais o sofrimento atinge alguém que, apesar de não merecer tanta dor, caminhou com seus próprios pés ao encontro do seu sofrimento. Ou

seja, alguém que se sacrifica à tragicidade para rasurar o trágico. O poeta emerge, assim, por trás do pano, como um inamovível *deus-ex-machina*: ao baixar as cortinas, a construção da ação se revela desconstrução do trágico, significativa afirmação poética de recusa a um mundo sem sentido.

Poderíamos concluir nossas considerações afirmando o óbvio: esses elementos extraídos do nosso percurso como essenciais à construção estrutural de uma ação trágica não garantem em si a possibilidade de realizarmos, através deles, leituras convincentes do universo trágico. Embora como instrumental analítico esses conceitos teóricos possam inspirar um olhar mais bem informado sobre a ação trágica e seus efeitos, o pulo do gato do crítico não depende apenas das ferramentas que utiliza, mas da forma como manipula seus instrumentos de trabalho. Esperamos que nossa habilidade interpretativa seja efetiva o suficiente, senão para realizarmos uma leitura sedutora da peça de Williams, ao menos para validarmos a centralidade desses conceitos na dramaturgia trágica.

3. A ação em tela

Como o objetivo de nossa incursão ao cinema é a análise da construção da ação na representação filmica de textos da dramaturgia trágica, os elementos que destacamos na seção anterior como essenciais à estruturação da ação permanecem válidos. Contudo, como o cinema fala outra linguagem que não a literária, faz-se necessário complementar nossas formulações teóricas esboçando reflexões sobre o modo como essa dimensão estrutural da ação dramática se atualiza em tela. Convém alertar para o caráter pragmático desta seção, que pretende apenas viabilizar, de forma simplificada, conceitos e idéias capazes de instrumentalizar uma abordagem interdisciplinar que não desconhece as especificidades do cinema, mas que não transcende as preocupações de uma análise estrutural, voltada muito mais para uma “Poética” do que para uma “Linguística” da ação cinemática.

Antes que nos aventuremos pelos domínios do cinema, uma distinção importante permite-nos demarcar com mais rigor o território de nossa investigação: trata-se da distinção entre o “filmico” e o “cinematográfico”. Ampara-nos nesta distinção o Professor Dr. João Batista de Brito, pesquisador e crítico de cinema e literatura, autor de inúmeros textos sobre teoria e crítica literária e cinematográfica. Diz-nos Brito em seu livro *Imagens Amadas* (1995)¹⁸ que o “filmico” corresponde à intrincada rede de significados que é apresentada ao espectador do filme no espaço específico da tela, enquanto produto acabado, sendo, portanto, o objeto de estudo do cinema enquanto linguagem. Já o cinematográfico compreende os procedimentos técnicos de filmagem, constituindo objeto de interesse que podem ser valiosos para um técnico ou um aprendiz de cineasta, não interessando, entretanto, para a decodificação, “pelo simples fato de que não foi feito para interessar”, como bem lembra o professor.¹⁹

Limitando-se, assim, o escopo deste trabalho ao domínio filmico, tentaremos construir, a partir de uma dupla perspectiva – estética e semiótica – um quadro teórico-instrumental,

¹⁸ Esta é uma obra que referenciamos com insistência neste estudo, não apenas pela capacidade de síntese e sistematização do autor na veiculação de informações essenciais à compreensão do universo filmico, mas também pela acuidade e clareza de sua linguagem na exposição de conceitos e idéias, qualidades que contribuem fortemente para o caráter objetivo dessa nossa incursão ao universo teórico do cinema.

¹⁹ Cf. BRITO, *op.cit.*: 183-184.

ponderando sobre questões que possibilitem avaliar a atualização da ação nos filmes a serem analisados.

A preocupação em articular perspectivas estéticas e semióticas em nossas reflexões surge da seguinte constatação: enquanto a estética aproxima as artes, a semiótica aproxima as linguagens das artes. Essa articulação permite um acoplamento metodológico bastante eficiente para alicerçar a construção de uma base teórica voltada para a análise da representação filmica da ação trágica. Referendando essa articulação, diz Antonio Costa:

a reflexão estética sobre o cinema teve de enfrentar sempre o problema da linguagem filmica, pelo menos sob o aspecto do confronto com as linguagens de outras expressões artísticas. Por outro lado, a semiótica, que se ocupa das linguagens e dos processos de comunicação, sempre dedicou uma atenção particular às linguagens estéticas, ou melhor, para usar a terminologia de Roman Jakobson, ao papel da função poética (ou função estética) nos processos comunicativos.²⁰

Ao adotarmos um olhar orientado para a semiótica, não é nosso propósito resgatar discussões específicas sobre as teorias dos signos, suas categorizações ou as nomenclaturas divergentes que têm os signos recebido desde que C. S. Peirce lançou os fundamentos de uma ciência que investiga os processos da comunicação. Embora, como entendemos, o rigor analítico resultante da delimitação conceitual dos signos possa ser essencial em outros estudos, em nosso trabalho, o cientificismo da abordagem semiótica pode ser descartado em favor de reflexões que contemplam a dupla perspectiva que estamos propondo em um quadro teórico já filtrado por nossas próprias investigações sobre o universo dramático.

Se considerarmos que a base teórica para o estudo do drama em nosso percurso foi alimentada por reflexões sobre princípios lógicos (construção e lógica do universo dramático), comunicacionais (gênero, estilos, convenções, relação produção/recepção, efeito trágico), categorias dramáticas (ação, tempo, lugar, *dramatis personae*, cenário) e processos estruturais lingüísticos, fica claro que nosso norteamto se deu, desde o princípio, em função dessa dupla perspectiva, estética e comunicacional. Neste sentido, parece-nos teoricamente válido e pragmaticamente viável projetarmos um quadro especular, refletindo sobre essas mesmas categorias no domínio filmico.

²⁰ COSTA, A. 1987:34.

Como essas categorias fundamentadoras da dramaturgia trágica podem ser avaliadas em relação ao domínio filmico? Começemos pelas afinidades entre as duas esferas artísticas. Em primeiro lugar, consideremos, dentre os princípios lógicos de construção do universo filmico, a iconicidade. Já nos referimos ao fato de ser o cinema uma arte narrativa bastante peculiar, justamente por seu caráter de “ostentação”. Isso quer dizer que, ainda quando há num filme um narrador explícito, o cinema compartilha com o teatro a presentificação dos eventos, ou seja, o caráter de ostentação faz com que o tempo do cinema, como o tempo do teatro, seja também o eterno presente. Embora códigos específicos tentem obliterar essa lei (por exemplo, através de *flash-backs*), no cinema, como no teatro, tudo acontece aqui e agora, diante dos olhos do espectador. Essa afinidade entre a representação filmica e a teatral já foi anotada por vários estudiosos. Em sua *Estética e semiótica do cinema* (1978), diz Lotman:

Devido à natureza do material que utiliza, o cinema só conhece o presente – como aliás todas as outras artes que utilizam signos figurativos. Foi o que D.S. Likhatchev assinalou no que se refere ao teatro.²¹

O cinema, como o teatro, também transita em uma via de mão-dupla, trabalhando tanto no sentido de produzir um sentido de realidade como esforçando-se para legitimar sua condição de criação artística. No cinema, como no teatro, é necessário esquecer e ao mesmo tempo lembrar que o que se vê é uma ficção. Contudo, talvez pela estreita relação entre o filme artístico e o documental, o caráter de ficcionalidade artística do cinema parece menos evidente a um público leigo. Já se disse inclusive que o realismo no drama é convenção, no cinema é ausência de convenção. De qualquer forma, a significação filmica é tão constrangida pelos dois domínios – o real e o ficcional – quanto a representação teatral. Diz Lotman em relação ao cinema:

ao lutar contra a semelhança natural entre o cinema e a vida, ao destruir a ingênua credence do espectador, pronto a confundir as emoções que o cinema lhe provoca com as que sente perante acontecimentos reais (incluindo a vulgar sede de emoções fortes, provocada pelos espetáculos trágicos) o cinema luta também por preservar a

²¹ LOTMAN, *op. cit.*:25.

autenticidade dessa convicção ingênua, mesmo que ela seja por vezes demasiado ingênua.²²

Sobre essa mesma relação entre ficção e realidade nas telas, assim se manifesta Gérard Betton, em sua *Estética do Cinema* (1987):

Desde o início do cinema, buscou-se uma reprodução cada vez mais fiel e completa da realidade: cenários dando uma imagem exata da natureza, com numerosos detalhes da existência cotidiana, sonorização e linguagem do dia a dia; posteriormente, a cor, o relevo, a ampliação das dimensões da tela, o uso freqüente do plano-seqüência, da profundidade de campo, do respeito à duração real do acontecimento. A imagem filmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências de realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricações de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física (integração e parâmetros “sensoriais” e, principalmente, do *continuum* espaço-temporal) e psíquica (com todos os sentimentos e reflexos pessoais); o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. É notável que a esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ele tem de feio e vulgar – possam se misturar intimamente e de modo tão fecundo a magia, o sonho, o fantástico, a poesia. Esse casamento do realismo com o sonho e com o fantástico pode ser encontrado em todos os grandes artistas e escritores.²³

A conclusão se dá com as palavras de Jean Domarchi em *Les cahiers du cinéma*:

Não só no cinema, a antinomia entre o real e o sonho, entre a realidade e a verdade, é a fonte inesgotável de toda a criação artística.²⁴

Esse jogo entre ficção e realidade, que sublinhou muitas das nossas considerações sobre produção e recepção no universo trágico, pode também guiar nossos passos na investigação de conceitos essenciais à compreensão dos princípios lógicos que regem o universo filmico. Seguindo um caminho já esboçado anteriormente, consideremos que o texto filmico, assim como o texto dramático, também sofre imposições externas quanto à categoria de tempo. A representação da ação “cinemática”, para usarmos uma expressão de Lawson,

²² LOTMAN, *op.cit.*: 34-35.

²³ BETTON, *op. cit.*: 9-10.

²⁴ *Apud.* BETTON, *op.cit.*: 10.

devendo desenrolar-se aos olhos do espectador num intervalo aproximado de duas horas (estamos trabalhando na esfera das produções tradicionais, o cinema clássico hollywoodiano oferecendo-se como ilustração mais imediata, excetuados, obviamente, os longa-metragens). Isso significa que o cinema, como o teatro, também recomenda a concentração de efeitos, ou seja, também se utiliza de recursos facilitadores da economia temporal. A diferença é que, além do seu caráter narrativo, que produz uma rebarba excessiva em relação à representação dramática, recursos técnicos e convenções específicas permitem uma economia temporal potencialmente mais complexa na construção do universo filmico. Considere-se, por exemplo, a quantidade de informações oferecidas por uma tomada em panorâmica de uma paisagem e o tempo que demandaria a descrição dessa mesma paisagem por um agente teatral.

O fato é que, por mais sofisticados que sejam os teatros em termos de “efeitos especiais”, por mais hábeis que sejam os tragediógrafos em burlar categorias espaço-temporais ou em produzir metáforas não-verbais no palco, por mais inteligentes que possam ser as leituras interpretativas feitas pelos diretores encarregados da representação cênica dos textos dramáticos, os recursos filmicos parecem infinitamente mais capazes de “dramatizar” o que no teatro é “não-dramatizável”. Essas constatações, por si sós, revelam o quanto é complexa a descrição das possibilidades de actualização filmica. Não fosse o nosso objetivo bastante específico, voltado exclusivamente para a representação filmica de textos dramáticos, portanto, de textos já constrangidos pelas categorias dramáticas impostas ao universo teatral, essa tentativa de construção teórica de um quadro instrumental pareceria, à partida, dificilmente realizável em um estudo simplificado.

Considere-se, por exemplo, com respeito às potencialidades da linguagem filmica no sentido da produção nuançada do sentido, o fato de ser o mundo do filme fracionado em planos. No jogo entre continuidade e descontinuidade de imagens, é possível isolar na tela qualquer pormenor para realçar sua significação: um rosto, uma mão, um olho tomado em primeiro plano acaba por adquirir outro estatuto semântico. É certo que o teatro se vale dos dêiticos como filtros semânticos para apontar, destacar, isolar ou realçar segmentos de seu texto dramático. Na verdade, estudos revelam a importância dos dêiticos em textos elaborados por dramaturgos que demonstram um senso teatral apurado. Para se ter uma idéia da importância dos dêiticos no teatro em termos estatísticos, um estudo citado por Keir Elam, em sua obra *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), revela que em *Hamlet* há 5.000 dêiticos

explícitos dentre um total de 29.000 palavras. Também é certo que a representação cênica dispõe de gestualizações, movimentos dos atores, inflexões verbais, efeitos sonoros e de iluminação, além do recurso às palavras como índices de significação especial. Contudo, se considerarmos que além de dispor de todas essas alternativas, o cinema ainda se vale de outros recursos técnicos produtores de significação (por exemplo, angulação, enquadramento, planificação), somos obrigados a concluir que a linguagem filmica merece considerações adicionais em nosso quadro teórico.

Ainda trabalhando em relação à categoria de tempo, é possível refletir como o cinema pode fazer variar a duração ou a estruturação cronológica de um fenômeno na tela. Dentre as possibilidades mais comumente elencadas pelos estudiosos com respeito à temporalidade filmica, note-se as seguintes potencialidades: câmara lenta, câmara rápida, interrupção do movimento (paragem, na terminologia de Lotman), inversão do movimento, contração ou dilatação temporal, *flash-back* (“analepse”, na teoria da narrativa) e *flash-forward* (“prolepse”, ou, sinalização de acontecimentos futuros). Deve-se observar que qualquer um desses recursos pode adquirir estatutos semânticos os mais variados, para além de sua participação na economia temporal, a depender da forma como são utilizados estilisticamente na construção da textualidade filmica.

No que diz respeito à atualização estrutural de textos dramáticos, o recurso ao *flash-back* é o que parece merecer atenção mais especial, já que se relaciona diretamente com a convenção do início *in medias res*. Neste sentido, parece significativa a observação de Marcel Martin, relacionando o recurso ao *flash-back* à unidade de tempo em um texto filmico. Diz o autor em sua obra *Le langage cinématographique (A linguagem cinematográfica, 1990)*:

seria errado subestimar a importância da unidade de tempo na gênese de uma atmosfera dramática. Muitos filmes encontraram aí uma das razões de seu valor (...) Essa unidade de tempo pode ser bastante abrandada, quando a ação se divide em duas partes separadas por um longo período: portanto, ao invés de apresentar as origens do drama e, em seguida, mostrar a conclusão vinte ou trinta anos depois, começa-se o filme nesse segundo período, após o que um retorno expõe o passado, antes que se volte ao presente para o desenlace do drama: desta forma, a obra fecha-se em si mesma segundo uma simetria estrutural e esteticamente bastante satisfatória, e, ao mesmo tempo, segundo

uma simetria temporal que lhe fornece uma unidade centrada no presente, que é o tempo mais eminentemente *participável*.²⁵

Insistindo na reconstrução de um quadro especular em relação ao domínio dramático, ainda buscando informações para fundamentar os princípios lógicos que regem a construção do universo filmico, consideremos que, assim como o cinema pode brincar com a lógica da temporalidade, condensando, acelerando, interrompendo, esticando, invertendo, subvertendo ou valorizando o tempo, assim também o domínio filmico se vale de uma liberdade formidável em relação ao tratamento do espaço. Para Jean Epstein,

Nunca antes do cinema foi nossa imaginação forçada a um exercício tão acrobático de representação do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes em que se sucedem ininterruptamente primeiros planos e *long shots*, tomadas ascendentes e descendentes, normais e oblíquas, segundo todos os ângulos possíveis.²⁶

Na verdade, o cinema manipula o espaço de forma extraordinária. O espaço filmico raramente se apresenta como reprodução fiel de um espaço, representação de uma realidade tal qual ela verdadeiramente existe. A espacialidade filmica é na verdade uma espacialidade conceptual, imaginária, estruturada, artificial, construída, um universo imagético no qual coexistem condensações, fragmentações ou junções. Obviamente essa “construção” espacial tem valor estilístico, e, como tal, assume conotações dramáticas, psicológicas, simbólicas. Se considerarmos que o deslocamento espacial é indissociável da dimensão temporal, é possível pensar a dificuldade, senão a impossibilidade de se produzir uma “gramática” da espaço-temporalidade filmica. Ainda nas palavras de Epstein:

Se o cinema inscreve a dimensão temporal junto com a dimensão espacial, ele demonstra além disso que todas essas relações nada tem de absoluto ou de fixo, mas que são, ao contrário, natural e experimentalmente variáveis ao infinito.²⁷

²⁵ MARTIN, M., *op.cit.*: 261-262

²⁶ EPSTEIN, Jean, *Le cinéma du diable*, cit.in BETTON, *op.cit.*28.

²⁷ Cit.in BETTON, *op.cit.*29.

Uma constatação interessante no que diz respeito ao tratamento do espaço filmico é o que se tem chamado de “espaço *off*”, o que não se vê. Nas palavras de Lotman, o mundo do cinema tem uma propriedade estranha:

(...) trata-se sempre não da realidade completa, mas somente de uma parte dela, talhada com as dimensões do *écran*. O mundo objetivo encontra-se aqui dividido em dois domínios: o visível e o invisível, e mal a câmara foca qualquer coisa, imediatamente se impõe a questão de saber, não só o que ela vê, mas também aquilo que, para ela, não existe. O problema da estrutura do mundo situado para além do *écran* também é, portanto, cinema.²⁸

Discutimos extensivamente a colaboração do espectador no sentido de preencher com dados do mundo real as lacunas deixadas pelo texto teatral, sobretudo aquelas que se mostram importantes à sua compreensão, ou que tornam o texto mais coeso ou coerente. A esse respeito diz Brito em relação ao cinema:

Primeiramente, o que se mostra na tela não constitui todo o espaço ficcional de um filme, mas tão somente uma parte dele. Em segundo lugar, o não mostrado pode ter – e normalmente tem – uma função de construção de sentido simétrica à do mostrado. Em terceiro lugar, o que geralmente acontece é que o espaço visto e o não visto existem em tensão, e o efeito conjunto do filme depende parcialmente dessa tensão.²⁹

Essas considerações nos levam a compreender que o espaço ficcional de um filme, não apenas escapa aos limites da tela, mas projeta-se em direção a dimensões as mais distantes, apelando à imaginação do espectador, que trabalha ativamente no sentido de preencher as informações sonegadas pelos chamados “pontos cegos”³⁰. O exemplo fornecido pelo próprio Brito pode ilustrar melhor essa propriedade do texto filmico:

Numa residência – suponhamos, o telefone toca, e um homem atende, apreensivo; no próximo plano o vemos numa sala de hospital em visita a um amigo, há pouco acidentado: o percurso que lhe custou para trocar de roupa, fechar as portas, tomar o carro, enfrentar o trânsito etc., nos é poupado pela narração, mas o mais importante a notar, aqui, não é a economia de elementos, própria de qualquer

²⁸ LOTMAN, *op.cit.*: 45.

²⁹ BRITO, 1995: 191.

³⁰ “(...) aqueles espaços que são pulados e deixados em branco para que o espectador os preencha como lhe convier”. BRITO, *op.cit.*, 192.

linguagem, e, sim, o preenchimento que fazemos desse não visto. Se, por exemplo, o nosso personagem chegou ao hospital de colarinho desarrumado, não é impossível que, ao contarmos o filme a alguém, o descrevamos se vestindo apressadamente, quando de fato isto, ou seja, o ato de vestir-se, não esteve em nenhum momento na tela.

.....
A verdade é que, sincrônicas ou diacrônicas, prospectivas ou retroativas, as lacunas espaciais obviamente se complementam numa arte simultaneamente plástica e narrativa como o cinema, para instaurar na mente do espectador a impressão de existência de um universo aberto em que os personagens se locomovem de modo simétrico ao universo real.³¹

Ainda no domínio da espaço-temporalidade, consideremos com mais vagar a segmentação da textualidade fílmica em planos. Uma primeira possibilidade de aproximação ao estudo da planificação na linguagem fílmica é considerar o plano como unidade “discreta” de significação (mais ou menos no sentido lingüístico proposto por Martinet em seu livro *Elementos de Linguística Geral*). Nos termos pensados por Lotman, por exemplo, o plano enquanto unidade discreta tem um duplo sentido: por um lado, essa unidade introduz simultaneamente a noção de descontinuidade, de segmentação, de medida, no espaço e no tempo cinematográficos. Por outro lado, diz Lotman, adotando outro ângulo de observação, como esses dois conceitos – espacial e temporal – se medem num filme pela mesma unidade (o plano), eles acabam por se tornar permutáveis. Nas palavras do autor:

De todas as artes que se servem de imagens visuais, só o cinema pode construir um personagem humana como uma frase disposta no tempo. O estudo da psicologia da percepção tanto em pintura como na escultura mostra que, também aí, o olhar percorre um texto, criando deste modo uma certa ordem de “leitura”. Contudo, a divisão em planos introduz neste processo algo de fundamentalmente novo. Em primeiro lugar, a ordem em que se deve processar a leitura é dada e a sintaxe é criada de uma forma rigorosa e inequívoca. Em segundo lugar, esta ordem não está submetida às leis de um mecanismo psicofisiológico, mas às do projeto artístico, às leis da linguagem da arte em causa.³²

³¹ *Id., ibid., p. 192*

³² LOTMAN, *op.cit.*: 47.

Essa compreensão do plano enquanto unidade discreta de significação teria um rendimento teórico assombroso, não fossem as dificuldades para se definir os limites dessa “unidade”. Assim como a lingüística estrutural se confrontou com os diferentes parâmetros de definição de suas unidades de significação, o plano também se mostra uma unidade passível de delimitação a partir de vários parâmetros. Por exemplo, do ponto de vista técnico, o plano já foi delimitado pela linha de colagem entre duas partes do filme. Era neste sentido que Eisenstein podia considerar o plano como célula da montagem. O problema é que o plano é, em si, um fenômeno dinâmico, e isso requer acomodações no que diz respeito aos seus limites, técnicos ou narrativos. Ainda que se tome o plano técnico como unidade mínima, do ponto de vista da significação não se pode ignorar unidades menores, como os detalhes do plano, nem unidades maiores de significação, as chamadas seqüências de planos. Isso nos permite um desvio dessa ênfase na delimitação do plano enquanto unidade em favor de uma tipologia da planificação que se mostre mais útil à decodificação de um texto que, afinal, terá por base a significação e não o deciframento rigoroso de unidades estruturais.

A importância da planificação na linguagem cinematográfica deu origem a uma vasta bibliografia sobre o assunto, o que dificulta a sistematização de seus principais parâmetros de definição, sobretudo em um estudo com objetivos tão específicos como é o nosso. Neste sentido é que apresentaremos um esquema estrutural que facilite ao máximo a compreensão dessa unidade de linguagem fílmica, valendo-nos ainda uma vez das *Imagens Amadas* de Brito, que oferece uma tipologia a um tempo abrangente e didática para o estudo do planificação. Para o autor, além de poder ser definido tecnicamente como a imagem enquadrada entre uma tomada e outra, o plano pode ser compreendido com base em alguns parâmetros definidores, parâmetros que tomamos a liberdade de categorizar nos seguintes termos, a partir do texto de Brito:

1. Distância entre câmera e objeto filmado: sob essa perspectiva, o plano pode ser “geral” ou de conjunto (quando se enquadra um amplo espaço, como uma paisagem); “médio” (quando se enquadra, por exemplo, um compartimento de uma casa ou pessoas por inteiro); plano “americano” (quando se filma uma pessoa do joelho pra cima); “primeiro plano” (quando se enquadram os atores pela cintura); “próximo” ou “close” (quando se enquadram os atores em torno do rosto); e, por fim, o chamado “primeiríssimo

plano (quando se enquadram na tela pequenos detalhes, como por exemplo, um olho, uma boca).

2. Ângulo escolhido para a filmagem: quanto à angulação, o plano pode ser categorizado como um “*plongée*” (de cima para baixo); “*contraplongée*” (de baixo para cima); sendo ainda possível angulações de frente; de costas; de perfil; inclinadas etc.

3. Tempo de duração da filmagem: sob esse aspecto temporal, os planos podem variar desde planos-relâmpagos, que se demoram poucos segundos na visão do espectador até planos longos, que podem chegar a durar muitos minutos. Segundo Brito, quando essa duração ultrapassa a média, planos excessivamente longos são chamados de planos-seqüência, já que contêm em si mesmos uma certa unidade narrativa.³³

Como recursos estilísticos, esses parâmetros técnicos podem nos ajudar a perceber índices valiosos de significação, facilitando a apreensão de estratégias características da linguagem fílmica que podem chegar a produzir modificações ou nuançamentos de sentido em relação à construção do texto teatral tomado como base de comparação.

Outros parâmetros técnicos revelam-se importantes para a decodificação da linguagem fílmica em nosso quadro teórico. Um deles seria a existência ou não de movimento dentro de um plano. Em havendo movimentação no plano, é possível distinguir ainda entre uma movimentação interna, ou seja, quando se percebe que a câmera permaneceu parada enquanto os atores se moviam; ou, ao contrário, há a possibilidade de uma movimentação externa, quando o material filmado permanece extático e a câmera se move. Também é possível que tanto a câmera quanto o material filmado permaneçam extáticos, ou, ao contrário, existem planos nos quais tanto o material filmado quanto a câmera se movimentam. Outra diferença que se observa na movimentação de um plano diz respeito a um possível deslocamento da câmera num eixo centrífugo (quando gira em torno de si mesma) ou num eixo centrípeto (quando a câmera gira em função de um ponto do cenário).³⁴

³³ Cf. BRITO, *op.cit.*: 212.

³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 213.

Por ter sido teorizado a partir da prática da realização filmica, não se chega com facilidade a uma tipologia do plano capaz de esgotar suas inúmeras possibilidades de categorização. De qualquer forma, os parâmetros de observação considerados por Brito permitem-nos espreitar de maneira bastante expressiva mecanismos que podem ser utilizados como estratégias de realce ou de modificação de sentido empreendidas pelos cineastas através da linguagem filmica em suas adaptações de textos dramáticos.

Essa ênfase que estamos dirigindo à planificação se justifica quando consideramos que o teatro, ao contrário do cinema, não fornece uma imagem assim cuidadosamente construída, sendo o espectador aquele que irá focalizá-la e enquadrá-la a partir de uma perspectiva única, quase estática, participando de um jogo no qual as ênfases na significação serão produzidas mais pelas suas próprias lentes, em função do que é dito ou realçado no palco, do que por lentes alheias à sua própria subjetividade. Talvez já tenha ficado claro que qualquer detalhe da narração cinematográfica pode alterar ou até mesmo transformar em metáfora uma estrutura teatral. Muitas vezes, na narração filmica, (que não nos ouça uma Virgínia Woolf) um detalhe focalizado em primeiríssimo plano nos obriga reconhecer que uma imagem vale mais do que mil palavras... Claro que se o cinema e o teatro são artes completas, ao compará-las, nosso objetivo é apenas constatar como suas linguagens facilitam divergências, ainda quando exprimem as mesmas coisas, mesmo quando baseadas em um único texto.

Outra diferenciação conceitual que nos parece fundamental para a compreensão da textualidade filmica provém da distinção entre “diegese” e “discurso”. O conhecido conceito de “diegese”, introduzido à teoria do cinema por Étienne Sourieau e posteriormente adaptado por Gérard Genette ao domínio das narrativas literárias, parece-nos valioso quando consideramos a questão da narração filmica. Nas palavras de Brito, “diegese” é “tudo o que integra a estória que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe ficcionalmente existente”.³⁵

“Diegese” corresponderia, portanto, a todo o universo ficcional de um filme, incluindo não apenas sua dimensão narrativa, mas também os processos descritivos acolhidos pela textualidade filmica. Instrumentalizando melhor nossas análises sobre a diegese, o conceito de “discurso” vem bem a propósito, chamando nossa atenção para o grau de interferência do

³⁵ BRITO. 1995: 194.

realizador do filme na construção da lógica diegética. Atentar para o discurso autoral de um filme significa perceber, por exemplo, que uma determinada cena integrante da diegese pode estar sendo apresentada sob diversos ângulos, pode ter sido filmada com maior ou menor proximidade, enquadrada de baixo para cima ou de cima para baixo, com a câmera parada ou em movimento. Todos esses recursos de filmagem sinalizam intervenções autorais, sendo, portanto, compreendidas como marcas do “discurso” sobre a “diegese”.

Como o quadro teórico que estamos tentando construir foi projetado para instrumentalizar análises de filmes baseados em peças teatrais, a distinção entre “diegese” e “discurso” revela-se bastante eficiente enquanto estratégia comparativa, já que nos permite examinar o modo como o discurso autoral de um filme intensifica, transforma, desvia, transgredir ou rompe com a interpretação que houvermos dado à ação em seu âmbito da textualidade dramática. Talvez devêssemos adiantar que nossa idéia para o confronto comparativista interdisciplinar que planejamos adotar uma metodologia que considera a análise da peça de Tennessee Williams como uma estrutura não-marcada em relação à qual proceder-se-á às análises dos filmes, verificando-se o impacto dos efeitos específicos da linguagem filmica sobre a interpretação dada à construção da ação no drama.

Outras notas poderiam ser ainda acrescentadas ao estudo da relação entre “diegese” e “discurso”. Considere-se nesse sentido como a forma de encaminhamento das informações lingüísticas ou imagéticas pode desvelar a interferência do discurso autoral na diegese. Também a intenção proposital do autor em se deixar flagrar, permitindo que o texto se abisme em auto-reflexividade pode ser uma estratégia valiosa de significação. A percepção dessas e de outras formas de intervenção do discurso autoral no universo filmico parece ainda mais facilitada quando se tenta um desdobramento conceitual da diegese, atentando para elementos “homodiegéticos”, ou seja, elementos componentes da estória que o filme conta, e elementos “heterodiegéticos”, isto é, marcas alheias à “fábula”, para usarmos a expressão proposta por David Bordwell. O fato é que a consciência dessa distinção entre dimensões homodiegéticas e heterodiegéticas também facilita a percepção da intervenção autoral na lógica da fábula.

Tendo distinguido entre “diegese” e “discurso”, podemos, com mais clareza, tecer nossas considerações finais, ponderando sobre o cinema enquanto narração. O fato é que, percebida a dimensão diegética, alguns parâmetros podem guiar a análise da narração filmica, que, embora se processe por ostentação, não escapa à natureza de texto narrativo.

O principal parâmetro de observação das marcas do discurso autoral na diegese sob o aspecto da narração filmica aproxima-se do chamado foco narrativo em teoria literária, ou seja, a origem da narração, que pode, por exemplo, partir de um autor abstrato ou de algum personagem, participante ou apenas observador da trama que relata. A esse respeito, é possível valermos-nos de conceitos propostos pelos teorizadores da narrativa literária para observarmos, por exemplo, questões de onisciência, aparentemente essenciais em narrativas filmicas, exatamente pelo seu caráter de ostentação. Considere-se como mesmo em um filme com um narrador explícito os limites do seu conhecimento são quase sempre transpostos pela onisciência do discurso autoral abstrato, que nos transmite informações diegéticas fora do alcance do narrador.

Escaparia aos nossos propósitos rememorar com maiores detalhes as categorias formuladas nas teorias da narrativa literária como parâmetros para o estudo da narração, já que em toda a nossa pesquisa focalizamos a construção estrutural da ação dramática assumindo uma competência literária suficientemente informada no que diz respeito a conceitos básicos de teoria e crítica. O importante, nos parece, é pensar como essas categorias da narrativa literária podem ser úteis para inspirar análises capazes de revelar diferentes jogos de movimentação entre as instâncias narradoras e os graus de suas intervenções nas representações filmicas. Na verdade, vários estudos têm sido desenvolvidos no sentido das adaptações dos conceitos originados nos dois domínios com vistas a uma maior compreensão dos fenômenos narrativos. De qualquer forma, como nossa análise focaliza filmes baseados em textos dramáticos, parece claro que a narração autoral abstrata é a instância que predomina, embora devamos ficar atentos às suas intervenções mais ou menos explícitas ou mesmo às possibilidades de outras ocorrências, sobretudo considerando-se o afastamento proposital da linguagem cinematográfica em relação à tradição teatral. A despeito de propostas realistas radicais como a de Andre Bazin, que sugerem fidelidade máxima ao objeto representado, um teatro filmado seria, no limite, produto de uma câmera fixa enquadrando um cenário imóvel.

Inúmeros outros elementos entram na composição textual de um filme. Gérard Betton, por exemplo, relaciona, para além das categorias de tempo e espaço e da planificação, a importância da palavra e do som, dos diálogos, da música, do cenário, da iluminação, da cor, do guarda-roupa e, obviamente, da representação do ator. Mesmo a chamada pontuação filmica – os escurecimentos (*fade out*), as aberturas (*fade in*), fusões, cortes, paragens, tudo

isso se alia aos elementos já elencados da linguagem filmica para produzir nós semânticos bastante complexos. Não se pode esquecer também que o texto filmico, como o texto teatral, sofre igualmente imposições relativas ao público receptor, ao gênero no qual se inscreve, ao estilo de representação adotado pelo diretor, enfim, o cinema, como o teatro, é uma arte polifônica que não se permite apreender em sua totalidade através de construções teóricas, ainda que as mais habilmente elaboradas. Esperamos, contudo, ter aludido aos elementos mais específicos da linguagem filmica necessários à análise que pretendemos fazer da actualização da ação dramática no domínio do cinema. Devemos dizer que mesmo as especificidades técnicas dos conceitos explicitados nessa sessão interessarão à nossa análise apenas na medida em que se mostrem significativos para ilustrar como os discursos autorais dos realizadores dos filmes conseguem intensificar, transformar, desviar, transgredir ou romper com o sentido proposto em nossa análise sobre a construção da ação no texto dramático tomado como referência. Talvez valha a pena lembrar que nossa incursão ao cinema não tem por objetivo uma análise exaustiva da textualidade filmica. Apesar do respeito à especificidade do cinema enquanto arte e enquanto linguagem, nosso propósito é avaliar a rentabilidade dos conceitos e elaborações teóricas que recolhemos no domínio da dramaturgia para instrumentalizar análises fundamentadas na construção estrutural de uma ação trágica. É esse nosso próximo desafio.

4. A dramatização do trágico em *Um Bonde Chamado Desejo*

Seguir Blanche DuBois em *Um Bonde Chamado Desejo*³⁶ é aventurar-se por um universo trágico no qual se mesclam nobreza e vulgaridade, dignidade e decadência, vontade consciente e desejo irracional, livre-arbítrio e fatalidade. A compreensão de um mundo tão paradoxal exige um instrumental analítico não menos complexo: os paradoxos acima identificados revelam que o processo de construção da ação na peça, ao tempo em que se ergue sobre fundamentos dramáticos identificados nos diversos momentos da tradição que examinamos, vale-se desses recursos dramáticos fundadores para referendar uma sugestiva “pós-modernidade” trágica, oferecendo-se, portanto, como um tear muito propício à verificação das hipóteses que nortearam esta pesquisa.

Talvez seja válido rememorar as características elencadas por Lawson como marcas da dramaturgia trágica pós-ibseniana. Para esse autor, os dramas que sobem aos palcos na primeira metade do século XX refletem, no geral, as seguintes linhas de força:

1. Consciência da desigualdade social;
2. Representação de um meio banalizado, apresentado descompromissadamente;
3. Utilização de contrastes bem definidos entre a inércia das vidas convencionais e cenas de repentina violência física;
4. Influência marcante de idéias científicas em voga;
5. Ênfase em emoções cegas mais do que em vontade consciente;
6. Concentração no sexo como praticamente a única expressão objetiva de emoções;
7. Idéia de sexo como forma de escapar às restrições da sociedade burguesa;
8. Fatalismo: o desfecho trágico se revelará pré-ordenado e desesperançado.

Esperamos poder demonstrar como o bonde de Williams pára em cada uma dessas estações. Isso significa que, embora correndo nos trilhos da tradição mais antiga, a peça reflete bem a contribuição histórica que lhe concede o seu próprio tempo e é exatamente essa carga de historicidade que a torna representativa para nossos propósitos de aferição do rendimento teórico dos conceitos identificados como sustentáculos da ação trágica em tempos pregressos.

³⁶ Estamos trabalhando com o texto original, *A Streetcar Named Desire*, doravante a ser referenciado através das iniciais SND, seguidas da página correspondente à citação.

A confirmação dessa permanência de características estruturais genéricas permitirá conferir a validade da hipótese que construímos.

Nesta viagem ao drama tramado por Tennessee Williams, nossa trajetória não poderia deixar de seguir a rota traçada pela peregrinação da “heroína” em direção ao trágico. Contudo, para não perdermos de vista o que o poeta nos decide mostrar em primeiro plano, faremos o percurso na seqüência temporal apresentada pelo autor, isto é, começando a aventura *in medias res*. Embora o desvelamento do passado seja fundamental à compreensão dessa viagem que já começa com o bonde andando em direção ao abismo trágico, a estrutura da ação efetivamente dramatizada não subverte a lógica da temporalidade por acaso.

O início *in medias res* revela a luta do poeta para comover o receptor, estratégia de elaboração artística que culmina na produção do “efeito trágico”. Ainda uma vez, é possível destacar a eficácia dessa convenção. Ao apresentar-nos um universo trágico em movimento, o poeta nos coloca diante de um mundo fundado num tempo pretérito que, embora desconheçamos de início, já deixou marcas indeléveis em cada um de seus personagens. A ignorância provisória do passado também favorece um jogo sedutor de desvelamento de verdades, que, aos poucos fornecidas, permitem-nos completar o quebra-cabeças trágico com informações antes insuspeitadas, o que fortalece noções de surpresa, acaso, fatalidade, tão fundamentais à elaboração do efeito trágico.

Vista sob outro prisma, essa estratégia do início convencional *in medias res* nos autoriza a refletir como, à medida em que se encaixam as peças do quebra-cabeças, desvanecem as esperanças do receptor iludido: os personagens a quem adere empaticamente, por habilidade do poeta, por mais livres que possam parecer, por mais merecedores de absolvição do sofrimento, foram conduzidos por um labirinto essencialmente fatalístico, porque inscrito no gênero que seduz o tragediógrafo, o trágico. O retardamento dessa confirmação é a condição mesma de sustentação do interesse do receptor, que, mesmo consciente de estar testemunhando um drama, não percebe que a liberdade de seus personagens é puro simulacro, substituto da máscara trágica que a opção inicial do poeta por esse gênero dramático já lhes fixou na face.

Como esperamos poder demonstrar, à medida que a trajetória de Blanche se projeta no plano da ação dramatizada, ela passa a operar como articuladora da fábula, funcionando como um catalizador efetivo das causas e efeitos dos diversos conflitos que engendram a tragédia. Tão logo o poeta oferece informações sobre fatos que se situam fora dos limites espaço-temporais da ação efetivamente dramatizada, essas informações se processam no sentido da reconstrução cronológica da trama. Rememorando o passeio trágico desde a sua origem, a fábula permite-nos avaliar o encadeamento da ação em sua seqüência crono/lógica, em suas relações causais.

Pactuando com a organização temporal enganadora, o cenário inicial da peça de Williams também trai esse jogo entre realidade e ilusão. O velho sobrado esmaecido fica nos Campos Elíseos, uma rua numa seção pobre de New Orleans, paraíso decadente e licencioso que corre entre dois mundos, por um lado, uma estrada de ferro, por outro, um rio:

The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost a turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warmth breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a barroom around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This "Blue Piano" expresses the spirit of the life which goes on here.³⁷

Como se observa, os cinco sentidos são acionados na descrição do *setting* – a satisfação visual provocada pelo lirismo do azul quase turquesa do céu, o ar quente que sopra do rio trazendo consigo o sugestivo cheiro de café e banana, a música negra tocada por dedos apaixonados parecem não deixar dúvidas: este é o domínio de *Eros*. Contra o poder sedutor do desejo sensualista ergue-se *Tanatos*, o terrível deus, a realidade assustadora, materialidade finita, ruína, decadência.

Não seria despropositada essa construção cuidadosa de paradigmas assim evidentes e contraditórios, sugestivos do grande dilema entre o real e o imaginário: o universo trágico sendo necessariamente conflituoso aparece no texto, desde o início, fundamentado em dois

³⁷ SND, p. 18

pólos opositivos: concretude e fantasia. Ao longo da trama, contudo, essa organização estrutural conflituosa bem delimitada adquire novos contornos. À medida em que avançam os conflitos, outros elementos vão sendo incorporados a esses paradigmas encabeçados por noções contraditórias: *Eros*, o deus do desejo, acolherá a ficção e com ela, o sonho, o prazer, a liberdade, a juventude, a esperança, a poesia, a arte, o encanto, a sedução; *Tanatos* insiste na realidade, no embate pela vida, no peso das convenções nas relações sociais, na dor, no infortúnio, na miséria, no envelhecimento, no reconhecimento da verdade que se resolve no trágico. Interessante é observar como essa oposição entre realidade e fantasia, ou, se preferirmos, entre verdade e ficção, se comporta ao longo da trama, catalizando elementos que se confrontam, se entrelaçam, se invertem, multiplicam-se, distendendo-se em vários sentidos, assumindo funções não apenas estruturais, mas deixando rastros semânticos, psicológicos, simbólicos, até serem reconhecidos como forças desconstrutivas, quando o desfecho trágico revisto em suas relações de causa e efeito nos obrigam a ponderar sobre a inconsistência dessas oposições, forçando-nos a reposicionar conceitos e valores que acabam por minar as dicotomias que os sustentaram. A resolução trágica encontrada pelo poeta será o signo mais evidente da desconstrução das categorias opositivas: a loucura é a um tempo vida e morte, liberdade e prisão, pura fantasia e dura realidade.

Representativos do lugar ocupado por *Eros* na tessitura da trama são Stella e Stanley, os primeiros personagens que desfilam à nossa frente na construção textual. Já à primeira cena, quando somos apresentados ao casal, percebe-se a objetivação mais explícita de sua relação com a divindade do desejo. Em sua volta do trabalho operário, antes de se dirigir ao boliche próximo à rua onde mora, Stanley passa com um colega em frente à casa, grita pela esposa e lhe atira alguma coisa:

STANLEY: Catch!

STELLA: What?

STANLEY: Meat!³⁸

O sugestivo pacote de carne manchado de sangue que Stanley atira à Stella apresenta-se como um signo altamente sugestivo: por um lado, é ícone, porquanto substituto do seu

³⁸ *SND*, p. 14.

referente, a carne; por outro lado, é índice, aponta por contigüidade para o cotidiano da vida operária, sua luta pela sobrevivência, sua rotina banalizada voltada para a satisfação mais imediata dos instintos; finalmente, a carne manchada de sangue se torna símbolo, símbolo que só ao final se permitirá decifrar em sua dupla face de desejo e de morte, ou, se preferirmos, do combate entre *Eros* e *Tanatos*. Embora essa significação não se revele de início, quando a carne apresenta-se apenas como imagem do desejo, do arrebatador desejo carnal que envolve Stanley e Stella, vale a pena registrar, desde já, esse *flashforward* (prolepse) como uma metáfora que nos remete ao trágico, mas que suspende a constatação desse sentido até o final da peça. No momento, a metáfora da carne simboliza apenas a saudável sexualidade do casal.

Dissemos com Lawson que a dramaturgia pós-ibseniana reflete consciência da desigualdade social, representa um meio banalizado de forma descompromissada e realça contrastes entre vidas convencionais e arroubos de violência física. Já nessa cena introdutória é possível ver como se esboçam essas características. O retorno de Stanley do trabalho com seu colega Mitch, ambos rudemente uniformizados como operários, dirigindo-se juntos ao boliche ilustra já o meio massificado em que se inscrevem as suas vidas: a duplicação da imagem da vida operária instaura uma atmosfera banalizada, onde a rotina do trabalho é compensada pela satisfação mais imediata dos sentidos, sugerindo um modelo de vida que também parece seguir uma linha de produção fabril, construída sobre um conhecido padrão doutrinário: “*The Love of Life Returning After Toil*”³⁹

Essa possibilidade de satisfação dos sentidos responde pela acomodação, pela aceitação da vida como ela se oferece, daí o conformismo, a ausência de ideologias comprometidas com reformas, na categorização de Lawson, o descomprometimento, o alheamento em relação a causas sócio-políticas. Não deixa de ser significativo que essa satisfação dos prazeres seja simbolizada pela “carne” e pelo “jogo”. A “carne” diz do regozijo sensual e sexual, o “jogo”, além de favorecer diversão, entretenimento, também legitima “heróis”, alimenta esperanças de fama e de sucesso material, em última instância, funciona como instrumento para instauração de poder. Saber jogar é saber comportar-se de acordo com as circunstâncias para delas tirar o melhor proveito possível. Aliás, o “jogo” é outro dos

³⁹ A expressão “*The Love of Life Returning After Toil*” é temática e estruturalmente muito bem aproveitada por Tennessee Williams no conto “*Big Black: A Mississippi Idyll*”. In: Tennessee WILLIAMS. *Collected Stories*, 1985: 26-31.

efetivos núcleos semânticos catalizadores de elementos estruturais e de estratégias poéticas na construção textual desta peça. Talvez seja mesmo a noção de jogo que nos permite perceber como oscilam as categorias opositivas que sustentam os conflitos, como se confundem as cartas marcadas da realidade com as cartas pintadas pela fantasia – o jogador mais hábil em cada partida sendo aquele capaz de manipular essas cartas a seu favor, o vencedor, aquele que finalmente conseguir controlar a Roda da Fortuna. Parece interessante informar que, segundo o próprio autor em seu prefácio ao texto, *A Streetcar Named Desire* surgiu como reescritura de uma peça originalmente concebida por Tennessee Williams com o seguinte título: “*The poker night*”.

No jogo da vida, Stella Kowalski se revela hábil participante. Nascida Stella DuBois, irmã de Blanche, a esposa de Stanley cedo aprendeu as regras da sobrevivência nos Campos Elíseos. Embora caracterizada à primeira cena como “*a gentle young woman, about twenty-five, and of a background obviously quite different from her husband’s*”, mesmo repreendendo a grosseria do marido – “*Don’t holler at me like that*”, Stella não recusa a carne que lhe arremessa Stanley, antes apressa-se em agarrá-la, “*laughing breathlessly*”, portanto, aceitando o jogo do esposo, que não deixa de sugerir violência. De qualquer forma, é a própria Stella quem solicita ao marido permissão para encontrá-lo no boliche, permitindo-nos deduzir que seu pedido para observar o jogo é parte do seu próprio jogo, o do convívio amoroso com Stanley:

STELLA: Can I come watch?

STANLEY: Come on (*He goes out*).

STELLA: Be over soon.⁴⁰

Ainda reforçando a construção do meio social no qual será dramatizada a ação, duas mulheres conversam à entrada da residência de Stanley e Stella:

Two women, one white and one colored, are taking the air on the steps of the building. The white woman is Eunice, who occupies the upstairs flat; the colored woman a neighbor, for New Orleans is a cosmopolitan city where there is a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town.⁴¹

⁴⁰ *SND*, p. 14

⁴¹ *SND*, p. 18.

Ao incluir Eunice e a mulher negra na cena inicial, o autor não apenas povoa seu universo trágico, mas define com mais nitidez o mundo que deverá acolher Blanche DuBois. Logo veremos como se dá o aproveitamento dessas personagens periféricas que, embora pouco ou quase nada participando da ação propriamente dita, contribuem obliquamente para a construção de uma atmosfera conflituosa. Em primeiro lugar, suas presenças corroboram a construção da imagem de um bairro humilde, decadente, embora alegre, lugar onde excluídos sociais – pobres, todos; negros, como a mulher; estrangeiros, como a mexicana Eunice; ou “estrangeirados” como Stanley, de origem polonesa – não apenas sobrevivem, mas se divertem, justamente porque apreenderam bem as regras do jogo daquela vida.

Nada mais chocante que o contraste entre a presença simples e descuidada das duas mulheres que “fofocam” e a aparência da estranha que se aproxima. Nas palavras de Williams, em suas orientações cênicas:

Blanche comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district.⁴²

O confronto entre Blanche e as duas mulheres atesta que o poeta conhece o poder dos contrastes na construção da ação dramática. Estivesse Stella em sua casa para receber a irmã, o choque inicial de Blanche teria sido amenizado, mas Blanche aparece de surpresa, incapaz de imaginar que o bonde chamado Desejo a levaria a um lugar tão decadente. Stella não a havia informado sobre a precariedade de sua vida. Para Blanche, só Poe poderia descrever a casa de Stella nos Campos Eliseos. Ao encontrar a irmã, ela dirá mais tarde em uma atitude arrogante:

⁴² *SND*, pp.14-15

Never, never in my worst dreams could I picture – only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe could do it justice! Out there I suppose is the ghoulish-woodland of Weir! [*She laughs*].⁴³

A alusão ao romantismo sombrio de Poe leva-nos a considerar como a aparência bela e graciosa de Blanche acima descrita merece alguns retoques. Que os dê o próprio autor:

She is about five years older than Stella. Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth.⁴⁴

Essas últimas constatações nos levam a acrescentar que não foi apenas o bonde chamado Desejo que conduziu Blanche aos Campos Elíseos. Em New Orleans, corre outro bonde que completou o percurso da protagonista:

EUNICE [*finally*]: What's the matter, honey? Are you lost?

BLANCHE [*with faintly hysterical humor*]: They told me to take a street-car named Desire, and then to transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields!

EUNICE: That's where you are now.

BLANCHE: They mustn't have – understood – what number I wanted.

EUNICE: What number you lookin' for?

[*Blanche wearily refers to the slip of paper.*]

BLANCHE: Six thirty-two.

EUNICE: You don't have to look no further.

BLANCHE [*uncomprehendingly*]: I'm looking for my sister, Stella DuBois. I mean Mrs. Stanley Kowalski.

EUNICE: That's the party. – You just did miss her, though.

BLANCHE: This – can this be – her home?

EUNICE: She's got the downstairs here and I got the up.

BLANCHE: Oh. She's – out?⁴⁵

A ausência de Stella acaba tendo outros desdobramentos, para além da chocante recepção de Blanche por mulheres de outra origem social. Denunciando a informalidade que reina no lugar, Eunice introduz Blanche na residência dos Kowalski. Logo percebemos que o intervalo de tempo necessário para que a mulher negra avise a Stella no boliche sobre a

⁴³ SND, p. 20

⁴⁴ SND, p. 15.

⁴⁵ SND, pp. 15-16.

chegada da irmã é tempo suficiente para que o poeta possa fornecer dados importantes sobre a caracterização da protagonista:

BLANCHE[*wanting to get rid of her*]: Thanks for letting me in.
 EUNICE: *Por nada*, as the Mexicans say, *por nada*! Stella spoke of you.
 BLANCHE: Yes?
 EUNICE: I think she said you taught school.
 BLANCHE: Yes.
 EUNICE: She showed me a picture of your home-place, the plantation.
 BLANCHE: Belle Reve?
 EUNICE: A great big place with white columns.
 BLANCHE: Yes...
 EUNICE: A place like that must be awful hard to keep up.
 BLANCHE: If you will excuse me, I'm just about to drop.
 EUNICE: Sure, honey. Why don't you set down?
 BLANCHE: What I meant was I'd like to be left alone.
 EUNICE: Aw, I'll make myself scarce, in that case.
 BLANCHE: I didn't mean to be rude, but –
 EUNICE: I'll drop by the bowling alley an' hustle her up. [*She goes out the door*]⁴⁶

Esperamos estar demonstrando com clareza como se estrutura aos poucos a lógica da fábula através dos artifícios tramados na construção da ação. Já se sabe que Blanche vem do Mississippi, que é professora, que tem uma “*plantation*” chamada Belle Reve. Esses elementos, ajustados à sua aparência sofisticada e elegante, parecem sugestivos de uma alta estirpe. Mas enquanto o diálogo com Eunice serviu para instaurar essas impressões, Tennessee Williams não parece ter se desvencilhado da pobre mulher por acaso. A possibilidade de mostrar ao receptor uma Blanche desacompanhada é uma estratégia bastante eficaz para expor alguns traços do seu comportamento necessários à construção do *ethos* da personagem que não tomou apenas o bonde do “Desejo”, mas que completou seu percurso no bonde dos “Cemitérios”. Assim se comporta Blanche logo após a saída de Eunice:

[Blanche sits in a chair very stiffly with her shoulders slightly hunched and her legs pressed close together and her hands tightly clutching her purse as if she were quite cold. After a while the blind look goes out of her eyes and she begins to look slowly

⁴⁶ *SND*, pp.17-18.

around. A cat screeches. She catches her breath with a startled gesture. Suddenly she notices something in a half-opened closet. She springs up and crosses to it, and removes a whisky bottle. She pours a half tumbler of whiskey and tosses it down. She carefully replaces the bottle and washes out the tumbler at the sink. Then she resumes her seat in front of the table.]⁴⁷

Esse flagrante não apenas serve de ilustração às já mencionadas referências ao comportamento inseguro, ao humor histérico de Blanche, mas ainda engatilha novas estratégias de construção de um *ethos* complexo, a um tempo fragilizado, e, nesse sentido, empático, mas também arrogante e fingido. O encontro entre Blanche e Stella diz bem dessa caracterização controvertida da protagonista. As primeiras palavras de Blanche revelam uma afetividade contagiante:

BLANCHE: Stella, oh, Stella, Stella! Stella for Star! ⁴⁸

Logo a seguir, vê-se uma Blanche exageradamente preocupada com sua aparência física:

BLANCHE: Now, then, let me look at you. But don't you look at me, Stella, no, no, no, not till later, not till I've bathed and rested! And turn that over-light off! Turn that off! I won't be looked at in this merciless glare!⁴⁹

E nem bem termina o abraço, Blanche já revela traços de seu caráter complexo, tecido com mesclas de doçura, fragilidade e arrogância impiedosa, aliás, caracterização muito propícia à instauração de uma atmosfera tensa, portanto, favorecedora de conflitos:

BLANCHE: I thought you would never come back to this horrible place! What am I saying? I didn't mean to say that. I meant to be nice about it and say – Oh, what a convenient location and such – Ha-a-ha! Precious lamb! You haven't said a word to me.

STELLA: You haven't given me a chance to, honey! [*She laughs, but her glance at Blanche is a little anxious*]⁵⁰

⁴⁷ SND, p. 18

⁴⁸ SND, p. 18

⁴⁹ SND, p. 19.

Contudo, antes que se acionem os conflitos que haverão de mover a máquina trágica, complica-se esse processo de apresentação do caráter da protagonista, quando o autor nos faz testemunhar uma Blanche procurando bebida pela casa, fingindo não saber onde encontrar o precioso licor, como se já não houvesse sorvido dele um bom trago na ausência de Stella... Como fecho da atitude fingida, Blanche, depois de um *drink* com a irmã, recusa, nos seguintes termos, uma segunda dose que lhe oferece Stella: “*No, one’s my limit*”.⁵¹

Vale a pena lembrar que essas ações e palavras se mostram falsas apenas ao receptor, que testemunhou fatos ignorados por Stella. Isso nos põe em alerta com respeito à caracterização de Blanche, que precisa ser considerada sob várias faces: a que se revela apenas ao público e as que se apresentam aos actantes. A consciência dessa multiplicidade de máscaras que a protagonista insistirá em trocar com muita frequência parece valiosa para a compreensão mais exata das ações e reações dos personagens que interagem com Blanche. Considerar as implicações dessas atitudes falseadoras da realidade é confrontar-se, por um lado, com a própria idéia de realidade, é levar em conta as regras do jogo social que determinam códigos específicos de comportamento – poderia Blanche se apresentar a irmã como uma alcoólatra, sendo Stella sua única possibilidade imediata de afeição e abrigo? Por outro lado, discernir os diversos níveis de construção das ações e caracterizações é condição fundamental para se compreender o próprio jogo dramático, necessariamente fundamentado em estratégias de adesão e de distanciamento. Parece claro que o logro sugerido na cena da bebida instaura uma certa desconfiança por parte do receptor em relação a Blanche ao tempo em que o aproxima empaticamente da ingênua Stella. As informações que se tem até este momento sobre o nervosismo de Blanche e sua condição existencial não são ainda suficientes para abonar ou mesmo para compreender suas mentiras, sobretudo quando se percebe que a reboque desse uso de máscaras vem uma personalidade irritantemente arrogante como se verá a seguir.

Ao longo da trama, a composição do caráter de Blanche tornar-se-á cada vez mais complexa, revelando traços de comportamento que a permite oscilar o tempo todo entre uma

⁵⁰ *SND*, p. 19.

⁵¹ *SND*, p. 21.

debilidade patética, que nos comove, e uma *hybris* intolerável, que nos afasta. Embora o sucesso da actualização textual dessa estratégia de caracterização se deva à habilidade do poeta, a dimensão estrutural desse recurso foi notada por nós em vários momentos da tragédia antiga e moderna. Como dissemos mais de uma vez, por questões de verossimilhança, para ser capaz de transgressão, o personagem trágico precisa revelar traços heróicos: o transgressor trágico é aquele que ousa transpor limites que os comuns dos mortais provavelmente não desafiariam. A *hybris* grega é um conceito que permanece válido para definir esse traço ambíguo, a um tempo diferenciador e funesto, capaz de distinguir o personagem dos seus pares, elevando-o pelo carácter excessivo à condição de herói, tornando-o apto a desafiar a ordem, justamente porque engehecido em relação aos seus próprios limites humanos. O aproveitamento da *hybris* como traço fundamental de composição de um carácter heroico, ao tempo em que garante verossimilhança à transgressão, opera muito apropriadamente no sentido do favorecimento da produção do “efeito trágico”: maior a altura, maior a queda – por sob a vestimenta heróica há um ser humano no sentido mais comovente do termo – um ser fadado ao trágico.

Ainda considerando a verossimilhança, podemos ver como o encontro entre Blanche e Stella, embora tenso, portanto, potencialmente dramático, não descamba imediatamente para um conflito. O autor se vale do diálogo entre as irmãs para instalar Blanche no novo contexto que a acolhe, aproveitando todas as possibilidades para perfilar com mais detalhes o carácter da protagonista, que não se desvia do jogo entre *hybris* e *pathos*, sempre oscilando entre a soberba e a vitimização. Vale a pena aqui rememorar a valiosa lição aristotélica: embora seja o carácter que determina as ações, é só nas ações que o carácter se manifesta, o que ainda uma vez confirma a definição do filósofo grego de “ação” como alma da tragédia. Assim, sem descuidar de agir, Blanche trai uma veia impiedosa, insistindo em notar a precariedade do lugar:

BLANCHE: Why didn't you tell me, why didn't you write to me, honey, why didn't you let me know?

STELLA [*carefully, pouring herself a drink*]: Tell you what, Blanche?

BLANCHE: Why, that you had to live in these conditions!

STELLA: Aren't you being a little intense about it? It's not that bad at all! New Orleans isn't like other cities.

BLANCHE: This has got nothing to do with New Orleans. You might as well say – forgive me, blessed baby! [*She suddenly stops short*] The subject is closed!
 STELLA [*a little drily*]: Thanks.⁵²

Ao contrário de Stella, que se mostra hábil jogadora exatamente pela sua capacidade de adaptação às circunstâncias, Blanche tenta reinventar as regras do jogo no qual se vê envolvida. Enquanto Stella aceita a realidade, Blanche insiste em recriar o real, a “pulsão de ficção” sendo sua arma mais efetiva. Interessante é que essa dificuldade de se movimentar na esfera da realidade produz não apenas choques, deslizos, mentiras, mas trai um comportamento fortemente esteticizado, daí a preocupação excessiva de Blanche com as aparências, como se a vida houvesse de ser necessariamente bela. Não é por acaso que os momentos mais poéticos da peça se originam nos discursos e nas ações fantasiosas de Blanche – a dimensão estética de sua caracterização impregna as cenas em que aparece com uma aura de beleza idealizada talvez impensável no ambiente rústico em que se desenrola a ação. Como as fadas que aparecem esvoaçantes em filmes de Walt Disney, transformando com suas varinhas de condão o que antes não tinha brilho nem cor em um mundo mágico, assim se comporta Blanche em relação ao ambiente empobrecido e decadente dos Campos Elíseos.

Talvez não seja ousadia enquadrar Blanche como um “duplo” do poeta. Sua caracterização trai com bastante efetividade a angústia existencial patenteada em vários outros escritos do autor, que compartilha com o projeto “modernista” o culto à soberania da dimensão estética, como se nela pudesse estar a saída para a humanidade. Interessante é notar como esse esforço de Blanche por encantar – seu próprio ambiente e a peça – afeta a recepção: em uma mostra dos filmes que fizemos para um público da academia, foi muito instigante perceber nos debates como os mais atentos à dimensão estética da existência reagiram com mais complacência em relação ao caráter de Blanche, enquanto outros mais distanciados da esfera artística (declarando-se oriundos de cursos de graduação ou pós-graduação em outras áreas do conhecimento), renegaram os excessivos impulsos estéticos da personagem com bastante veemência. De qualquer forma, como outros elementos entram na complexa tessitura do caráter da protagonista, ao fim e ao cabo, mesmo quando falha o apelo à adesão pelo viés

⁵² SND, p. 20

da estética, o *pathos* necessário à consecução do efeito trágico não deixa de ser alimentado por outras vias.

Voltando ao texto, é possível observar como a incapacidade de confrontar o real é demonstrada pela protagonista em vários flagrantes e sob vários aspectos. Ainda em sua primeira conversa com Stella, Blanche se refugia na ficção, embora nesse momento, nem sua irmã nem o receptor tenham motivos suficientes para desconfiar da veracidade de suas palavras. Justificando-se para Stella por estar ausente de seu trabalho em pleno período letivo, diz Blanche:

BLANCHE: (...) You haven't asked me how I happened to get away from the school before the spring term ended.

STELLA: Well, I thought you'd volunteer that information – if you wanted to tell me.

BLANCHE: You thought I'd been fired?

STELLA: No, I – thought you might have – resigned...

BLANCHE: I was so exhausted by all I'd been through my – nerves broke. [Nervously tamping a cigarette] I was on the verge of – lunacy, almost! So Mr. Graves – Mr. Graves is the high school superintendent – he suggested I take a leave of absence. I couldn't put all those details in the wire... [She drinks quickly] Oh, this buzzes right through me and feels so good!⁵³

Mais tarde saberemos porque Blanche temperou a verdade sobre a debilidade de seu estado emocional com a solução fantasiosa da licença temporária. No momento, a “heroína” ainda não desistiu do jogo da vida e a condição para se manter na mesa é saber manipular as cartas, em casos extremos como o de Blanche, a saída possível acaba sendo o blefe. Já que estamos falando de ficção, note-se o significativo nome do superintendente da escola – “Mr. Graves”, que tanto sugere a gravidade da situação trágica (grave/adjetivo = grave), como referencia a morada dos mortos (grave/substantivo = túmulo), termo, portanto, muito apropriado ao núcleo semântico sugerido por *Tanatos*, no qual já foi incluído o bonde chamado Cemitérios. Resta-nos aguardar o momento em que esses termos sinalizadores do trágico se revelarão como signos unificadores de sentido, como elementos de coesão textual.

Ainda nesse primeiro diálogo com Stella, é possível perceber que a preocupação de Blanche com a dimensão estética da vida tem um componente excessivo:

⁵³ *SND*, p. 21.

BLANCHE: You haven't said a word about my appearance.

STELLA: You just look fine.

BLANCHE: God love you for a liar! Daylight never exposed so total a ruin! But you – you've put on some weight, yes, you're just as plump as a little partridge! And it's so becoming to you!

STELLA: Now, Blanche –

BLANCHE: Yes, it is, it is or I wouldn't say it! You just have to watch around the hips a little. Stand up.

STELLA: Not now.

BLANCHE: You hear me? I said stand up! [*Stella complies reluctantly*] You messy child, you, you've spilt something on the pretty white lace collar! About your hair – you ought to have it cut in a feather bob with your dainty features (...).

.....
BLANCHE: (...) I want you to look at *my* figure! [*She turns around*] You know I haven't put on one ounce in ten years, Stella? I weigh what I weighed the summer you left Belle Reve. The summer Dad died and you left us...⁵⁴

Para além do investimento na temática da estética, a finalização dessa fala não pode passar despercebida. Esse último dado incluído no discurso de Blanche de forma aparentemente natural, desinteressada, é já uma introdução ao conflito que será deflagrado a seguir. Por enquanto, note-se apenas que a construção do discurso trai um tom acusatório, “o verão no qual papai morreu e você nos deixou” – ainda que esse tom só se confirme adiante, quando então o receptor, retroagindo no tempo, compreenderá o verdadeiro sentido dessas palavras.

Ainda observando o encadeamento aparentemente natural dos conteúdos das falas, é possível ver como as conversas mais banais acabam por fornecer elementos essenciais à construção da atmosfera trágica, convergindo para emprestar coesão ao texto, fazendo avançar a ação, mas ao mesmo tempo retardando os conflitos, desta forma preparando o terreno para que as situações conflituosas pareçam uma decorrência do fluxo dos acontecimentos e não uma imposição da estrutura dramática. Considere-se, neste sentido, como os diálogos entre Blanche e Stella se encaminham de um tema a outro, até que novas informações revelem a importância do conteúdo dessas falas para a compreensão das situações seguintes. Por

⁵⁴ SND, p. 22

exemplo, ao perguntar a Stella se ela tem uma empregada, Blanche não apenas reforça sua incapacidade de compreender a realidade na qual está inserida, mas ainda abre espaço para uma resposta que possibilita a continuidade da conversa por uma via que interessa ao tragediógrafo: ao lembrar a irmã o quanto a casa é pequena, Stella, além de responder ao que lhe foi perguntado, deixa em aberto o caminho para Blanche ponderar sobre sua acolhida em uma residência com apenas dois cômodos. Seria decente hospedar-se ali? Essa pergunta de Blanche ecoará no futuro, revelando-se como outro dos fortes momentos proféticos da peça. No instante em que é enunciada, contudo, a dúvida de Blanche se resolve nos seguintes termos:

BLANCHE [*dubiously*]: (...) But there's no door between the two rooms, and Stanley – will it be decent?

STELLA: Stanley is Polish, you know.

BLANCHE: Oh, yes. They're something like Irish, aren't they?

STELLA: Well –

BLANCHE: Only not so – highbrow? [*They both laugh again in the same way*] I brought some clothes to meet all your lovely friends in.

STELLA: I'm afraid you won't think they are lovely.

BLANCHE: What are they like?

STELLA: They're Stanley's friends.

BLANCHE: Polacks?

STELLA: They're a mixed lot, Blanche.

BLANCHE: Heterogeneous – types?

STELLA: Oh, yes. Yes, types is right.

BLANCHE: Well – anyhow – I brought nice clothes and I'll wear them.⁵⁵

Não deixa de ser significativo que uma pessoa tão preocupada com aparências como Blanche ponha pela primeira vez os olhos não diretamente em Stanley, mas em uma foto na qual o belo cunhado aparece uniformizado e condecorado como militar. A fotografia de Stanley parece mesmo um elemento bastante sugestivo do jogo que estamos tentando rastrear entre realidade e fantasia: os signos icônicos sugerem com muita efetividade os engodos a que estão sujeitas as relações entre signo e referente. A própria Stella, embora teimando em convencer Blanche de que não fora o brilho da farda militar que a atraiu ao amado, acaba por reconhecer que precisou adaptar-se ao civil por sob o uniforme, isto é, ao homem comum, ao

⁵⁵ SND, pp.22-23.

“*background* civil de Stanley”, como bem completa Blanche, levando em conta a discrepância entre a origem “aristocrática” de Stella e a procedência “plebéia” de Stanley.

Aliás, a temática da origem é outra categoria importante na construção da trama. Embora até o momento pouco nos tenha sido dito sobre o passado das duas irmãs, já se pode ter uma idéia bem embasada do *background* de Blanche e Stella: a origem sulista (Mississippi), o sobrenome francês (DuBois) e a posse de uma “*plantation*” na qual se ergue uma mansão, “*a great big place with white columns*”, são dados suficientes para sugerir um berço nobilitado, “aristocrático”, como reza a tradição histórica do sul norte-americano. Contudo, não se pode descuidar das armadilhas do poeta, construídas sobre uma estrutura genérica que recomenda os contrastes. Na verdade, até mesmo personagens da própria trama acabam sendo surpreendidos com as “peripécias” da dramaturgia trágica, como acontece com Stella, quando se vê envolvida no conflito que desde o início da peça estava sendo esboçado. Repentinamente, “Belle Reve” deixa de ser apenas o nome sofisticado de uma rica propriedade para assumir seu *status* de expressão metafórica:

BLANCHE [*in an uneasy rush*]: I haven’t asked you the things you probably thought I was going to ask. And so I’ll expect you to be understanding about what I have to tell you.

STELLA: What, Blanche? [*Her face turns anxious.*]

BLANCHE: Well, Stella – you’re going to reproach me, I know that you’re bound to reproach me – but before you do – take into consideration – you left! I stayed and struggled! You came to New Orleans and looked out for yourself. I stayed at Belle Reve and tried to hold it together! I’m not meaning this in a reproachful way, but *all* the burden descended on *my* shoulders.

STELLA: The best I could do was make my own living, Blanche.

[*Blanche begins to shake again with intensity*]

BLANCHE: I know, I know. But you are the one that abandoned Belle Reve, not I! I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it!

STELLA: Stop this hysterical outburst and tell me what’s happened? What do you mean fought and bled? What kind of –

BLANCHE: I knew you would, Stella. I knew you would take this attitude about it!

STELLA: About – what? – please!

BLANCHE [*slowly*]: The loss – the loss...

STELLA: Belle Reve? Lost, is it? No!

BLANCHE: Yes, Stella.⁵⁶

⁵⁶ *SND*, pp. 25-26

Essa cena nos diz que a aura de aristocracia que mantinha Blanche em cima dos saltos está sendo diluída: a rica propriedade não poderia ter nome mais adequado – tratava-se de um belo sonho. Contudo, já mencionamos a incapacidade de Blanche de confrontar a realidade. No trecho acima, fica clara a estratégia da qual se utiliza como entrada para expor um assunto que a perturba: culpabilizar Stella é o caminho mais seguro para escapar a um julgamento. De qualquer forma, as acusações das quais se vale Blanche permitem-nos espreitar esse passado com curiosidade, sob um ângulo que interessa ao poeta interessado em produzir o *pathos*: sabemos pouco ainda, mas o suficiente para percebermos que esse passado de Blanche precisará ser melhor conhecido, levado em conta no julgamento de suas ações. Embora pela segunda vez esteja sendo caracterizada como histérica, é possível desde já perceber que essa histeria tem uma história.

Como se pode ver, num breve diálogo o poeta solapa-nos os mais concretos dados de realidade dos quais dispúnhamos para modelar o caráter de Blanche. Sua *hybris*, embora ainda se sustente em relação à sua origem, já deveria ter sido revista, adaptada às novas circunstâncias de falência material. Contudo, Blanche não se desapega dessa origem nobilitada e é exatamente essa a estratégia para alçá-la a condição de “heróina”. Desse passado ancestral vem a herança de um certo “grau de excelência” que a demarca de seus pares, ainda quando habitando o humilde sobrado dos Campos Elíseos. Apesar da ruína material, Blanche carrega sempre consigo o orgulho de seu berço, a vaidade dos ricos, a nobreza dos aristocratas – uma “superioridade” em relação aos “homens comuns” muito próxima da *hybris* dos gregos, uma soberba descomedida, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito. Esses traços, como vimos na *Retórica* de Aristóteles, definem um caráter potencialmente fadado a erro, sobretudo, porque, a crermos na validade das assertivas do filósofo, essa dignidade transmitida pelos antepassados, conduz, via de regra, ao desprezo pelas outras pessoas.

Já tivemos oportunidade de expor como a *hybris* tanto enaltece o personagem quanto afasta o receptor. Isso explica a necessidade de inclusão de outros componentes capazes de fomentar empatia. No trecho seguinte, Blanche adianta informações muito apelativas à adesão em relação ao seu controvertido caráter. Essa talvez seja uma das passagens mais efetivas para dignificar seu personagem:

STELLA: But how did it go? What happened?

BLANCHE [*springing up*]: You're a fine one to ask me how it went!

STELLA: Blanche!

BLANCHE: I, I, *I* took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! Father, mother! Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths - not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, "Don't let me go!" Even the old, sometimes, say, "Don't let me go". As if you were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. And, oh, what gorgeous boxes they pack them away in! Unless you were there at the bed when they cried out, "Hold me!", you'd never suspect there was struggle for breath and bleeding. You didn't dream, but I saw! *Saw! Saw!* And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go! How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? Death is expensive, Miss Stella! And old Cousin Jessie's right after Margaret's, hers! Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!... Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey - that's how it slipped through my fingers! Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? Only poor Jessie - one hundred to pay for her coffin. That was all, Stella! And I with my pitiful salary at the school. Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! *I* let the place go? Where were *you*! In bed with your - Polack! ⁵⁷

Depois dessas palavras, somos obrigados a reconhecer que nem só de *hybris* se faz uma heroína trágica. Ainda que aos desafios da vida e às investidas da morte tenha sobrevivido uma mulher histérica, isso não rasura a dimensão heróica dos obstáculos que Blanche enfrentou, embora talvez nos alerte para o fato de não ser mais possível modelar heróis como antigamente. De qualquer forma, o esforço para manter a propriedade que se esvai em dívidas e a luta desigual e repetida contra *Tanatos* são motivos a um tempo dignificadores e efetivos o suficiente para suscitar compaixão. Numa das cenas climáticas da peça, Blanche transparecerá aos nossos olhos por sob esse véu de dignidade nostálgica e *pathos*, autorizando-nos a incluí-la, nesse momento, na galeria dos mais bem elaborados personagens trágicos, muito embora sua situação "real" de decadência física, mental e moral, pouco ou nada tenha de dignificadora:

⁵⁷ SND, pp. 26-7.

BLANCHE: Death – I used to sit here and she used to sit there (...) The opposite is desire. So do you wonder? How could you possibly wonder! ⁵⁸

O saldo desses trabalhos heróicos – a histeria – leva-nos a considerar o registro de Lawson sobre os traços caracterizadores da dramaturgia trágica na primeira metade do século XX, nesse caso, ressalte-se, nos textos dramáticos desse período, a influência marcante de idéias científicas em voga. Como se sabe, já no começo do século XX, senão exatamente o conhecimento direto das teorias freudianas, certamente reescrituras ou reinterpretções de Freud passam a assumir um peso significativo na compreensão e, conseqüentemente, na representação do mundo. A partir da publicação dos ensaios do médico vienense sobre suas famosas mulheres histéricas, essa doença deixa gradativamente de ser assunto de interesse de grupos antes restritos a médicos, cientistas e familiares dos enfermos e passa a desfrutar de uma certa “popularidade” que a torna historicamente significativa para aproveitamento artístico, sobretudo em um arte que, como argumentamos em outros momentos, para provocar “efeito trágico”, não prescinde de estratégias de actualização histórica como meio de fomentar o interesse do público.

A histeria é uma opção de encaminhamento trágico que pode ser examinada sob vários aspectos, para além de seu realce no contexto histórico. Em primeiro lugar, considere-se que, embora a Primeira Guerra tenha surpreendido os profissionais da saúde mental com recorrentes diagnósticos de homens histéricos, tradicionalmente, a histeria sempre foi caracterizada como uma moléstia feminina, sendo o próprio nome da doença derivado do vocábulo que em grego significa “útero”. Uma antiga teoria sugeria que o útero vagava pelo corpo e a histeria acabou sendo por vários séculos diagnosticada como um desequilíbrio atribuído a uma disfunção uterina, assumindo nessa relação com a feminilidade as mais diversas conotações de distúrbio sexual, aí incluídas tanto alterações de ordem psico-fisiológica, como desvios comportamentais dos padrões socialmente impostos às mulheres. Mesmo hoje, o senso-comum perpetua equívocos originados nessa tradição: considere-se, por exemplo, como não se ouve o adjetivo “histérico” como acusação infamante dirigida a um

⁵⁸ SND, p.120.

homem, embora seja fato corriqueiro rotular de “histéricas” mulheres que apresentam traços de caráter desviantes do código social ou moral de comportamento feminino, observado sob a óptica da sexualidade.

Não seria este o espaço para historiar a histeria enquanto doença feminina, mas não poderíamos deixar de insistir na estreita relação sempre notada, explícita ou implicitamente sugerida, entre comportamento feminino histórico e sexualidade “desviante”, “desequilibrada”, na psiquiatria e fora dela.⁵⁹ Isso significa que, gravitando em torno de um núcleo semântico que sugere “transgressão”, a histeria parece um encaminhamento bastante apropriado a uma arte que se estrutura, também ela, na idéia de “erro” humano. E se hoje, sob o impulso da crítica feminista devedora dos escritos de Foucault, já se percebe que a moldura cultural que enquadra essa insanidade feminina como “desvio” é construída com preceitos de moralidade originados em uma lógica patriarcalista, não se pode esquecer que essa interpretação da histeria é relativamente recente. A identificação das “transgressões” femininas com respeito à sexualidade sempre foi chave fundamental nas interpretações tradicionais não apenas da histeria, mas de outras “insanidades” mentais que atingem as mulheres. Uma extensa galeria de “loucas” na literatura sugere um comportamento desviante dos padrões de sexualidade permitidos às mulheres como causa de sua insanidade. O intrigante e instigante é pensar como o ângulo sob o qual Tennessee Williams enquadra Blanche se afasta dessa interpretação tradicional e legítima a compreensão atual, ainda que não seja possível decidir se essa sua representação da histeria como sinalizadora da repressão comportamental imposta às mulheres, ou melhor, aos seres humanos, é resultante de reflexões conscientes sobre o assunto, ou se é derivada da estrutura desconstrutiva do gênero trágico, que pode chegar a produzir nuançamentos impensados pelo poeta, exatamente pela tessitura conflituosa sobre a qual está construída.

O fato é que outras razões apontam para a eleição consciente da histeria como um caminho para a solução trágica. Não se pode esquecer, por exemplo, que essa estreita relação entre histeria e feminilidade legítima, por si só, a verossimilhança da enfermidade de Blanche. Outrossim, vista sob o prisma da transgressão de limites impostos aos papéis sexuais femininos, a histeria acaba por ter uma função análoga à da *hamartia*, servindo a um tempo

⁵⁹ A temática da loucura é tema quase obrigatório na tradição de estudos sobre “mulher e literatura”. Uma obra de referência é o estudo de Elaine SHOWALTER, *The Female Malady*, 1987, referenciado na bibliografia final.

como elemento acusatório (porque relacionada causal ou consecutivamente a “erro”, “desvios” ou “excessos” da sexualidade) e como fator atenuante (porquanto o “doente” é merecedor de compaixão). Nem todas as doenças trazem consigo essa possibilidade de aproveitamento trágico, oferecendo-se, ao mesmo tempo, como capaz de suscitar reações condenatórias e apelos compassivos. Talvez a AIDS seja a enfermidade contemporânea mais potencialmente capaz de produzir esses dois efeitos essenciais ao trágico idealizado por Aristóteles, misto de “culpa” e “isenção de culpa”, no limite, aferição da essencialidade humana, potenciação da “fragilidade” que tanto condena como absolve a humanidade. No caso da “doença” de Blanche, ascende mais uma vez aos palcos trágicos a antiga licença religiosa concedida por Dioniso às suas Bacantes: antes da transgressão da sexualidade, o favorecimento da sexualidade na transgressão.

Voltemos ao texto para considerarmos os desdobramentos do primeiro conflito dramatizado na peça. Depois do discurso patético (no que se refere a si mesma) e gravemente acusatório (no que toca a irmã), Blanche vê Stella retirar-se de cena:

BLANCHE: Where are you going?

STELLA: I'm going into the bathroom to wash my face.

BLANCHE: Oh, Stella, Stella, you're crying!

STELLA: Does that surprise you?

BLANCHE: Forgive me – I didn't mean to – ⁶⁰

Em termos hegelianos, o conflito, atingindo seu grau de dissensão máxima, supera-se em uma situação que, embora contendo em si elementos da tese e da antítese, pertence já a uma nova ordem capaz de produzir novos conflitos. Se adotarmos uma postura didática e pensarmos no receio de Blanche em relatar a perda da propriedade a Stella como tese e a reação de Stella como antítese, com facilidade veremos que o resultado do conflito transforma a ordem das coisas. Considere-se que Blanche não apenas revelou fatos que a incomodavam, mas fez isso inoculando culpa em Stella. Ao livrar-se de um peso aterrorizante transferindo responsabilidades, Blanche não apenas se desvia de possíveis julgamentos, mas ainda

⁶⁰ *SND*, p. 27

estabelece uma espécie de contrato silencioso que a firma como vítima, portanto, como merecedora da atenção e compaixão. Claro que, se em termos existenciais, Blanche parece extremamente mais marcada pelo episódio da perda de Belle Reve do que sua irmã, há nessa perda uma dimensão material que Stella não chega sequer a levar em consideração, provavelmente porque a culpa a impede de contabilizar o prejuízo. Daí ao próximo conflito é um passo curto.

Movendo-nos na esfera do encadeamento da ação pela via da causalidade e da necessidade, como propôs Aristóteles, a saída de Stella para o banheiro permite que Blanche e Stanley se apresentem um ao outro longe de quaisquer testemunhas, à exceção, é claro, do receptor. Observe-se a aparente naturalidade da conversa operando no sentido de fornecer cada vez mais informações sobre a protagonista:

BLANCHE: [*drawing involuntarily back from his stare*] You must be Stanley. I'm Blanche.

STANLEY: Stella's sister?

BLANCHE: Yes.

STANLEY: H'llo. Where's the little woman?

BLANCHE: In the bathroom.

STANLEY: Oh. Didn't know you were coming in town.

BLANCHE: I – uh –

STANLEY: Where are you from, Blanche?

BLANCHE: Why, I – live in Laurel.

.....
STANLEY: What do you teach, Blanche?

BLANCHE: English.

.....
STANLEY: (...) Stella spoke of you a good deal. You were married once, weren't you?

BLANCHE: Yes. When I was quite young.

STANLEY: What happened?

BLANCHE: The boy – the boy died. [*She sinks back down*]. I'm afraid I'm – going to be sick! [*Her head falls on her arms*].⁶¹

Parece importante apresentar a descrição que o próprio autor faz de Stanley antes dessa sua entrada em cena. Aliás, Stanley é o único personagem cujos traços de caráter são detalhadamente transcritos em sua apresentação, o que não deixa de ser significativo:

⁶¹ SND, pp.29-31.

He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. Branching out from this complete and satisfying center are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men, his appreciation of rough humor, his love of good drink and food and games, his car, his radio, everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer. He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them.⁶²

Depois dessa apresentação de Stanley, evidencia-se com mais nitidez nossa proposição interpretativa da peça como um grande conflito construído sobre a oposição realidade/fantasia. Se Blanche entra em cena como uma mariposa esvoaçante, Stanley sugere o poder opressivo de um galo exuberante. Logo veremos como Blanche e Stanley não compartilham o mesmo universo, não falam a mesma língua, embora haja, entre os dois, um ponto de interseção: ambos conhecem o poder do desejo. Não é por acaso que Williams se utiliza de imagens de animais sugestivos de sexualidade para ilustrar a caracterização de ambos, sendo que, mesmo nessas imagens, é possível distinguir entre uma referência mais literal, portanto, mais concreta, entre o galo e o sexo e uma aproximação que é apenas metafórica, entre uma mariposa e uma mulher luxuriosa. O fato é que, se para Blanche, em seu fantasioso mundo, o domínio da linguagem do desejo se exterioriza pelo viés da sedução, para Stanley, em sua realidade desnuda, a objetividade é o caminho mais curto entre o desejo e sua realização:

BLANCHE: Oh, in my youth I excited some admiration. But look at me now!
 (...) Would you think it possible that I was once considered to be
 - attractive?

STANLEY: Your looks are okay.

BLANCHE: I was fishing for a compliment, Stanley.

STANLEY: I don't go in for that stuff.

BLANCHE: What - stuff?

⁶² *SND*, p. 29.

STANLEY: Compliments to women about their looks. I never met a woman that didn't know if she was good-looking or not without being told, and some of them give themselves credit for more than they've got. (...)

STANLEY: (...) Some men are took in by this Hollywood glamor stuff and some men are not.

BLANCHE: I'm sure you belong to the second category.

STANLEY: That's right.⁶³

Já que representamos o par Blanche/St Stanley a partir da oposição fantasia/realidade, não seria inoportuno evocar outros elementos que dizem desse confronto reiteradamente simbolizado ao longo da peça. São os belos vestidos de Blanche – belos, porém baratos, pura fantasia, as suas peles de raposa – das mais ordinárias, as suas jóias – falsas, a sua “tiara” de princesa – de contas de vidro, todos índices de sua incapacidade de descer do pedestal de uma nobreza fictícia para enxergar a realidade à sua volta. A representação mais evidente, mas também a mais simbólica, dessa incapacidade de enfrentamento do real é a penumbra que Blanche faz questão de manter em todos os ambientes que frequenta, rejeitando sempre a iluminação, seja a artificial, seja a luz do dia. Esse receio da luz se projeta em várias camadas de significância textual como receio da verdade.

Interessante é notar que enquanto o comportamento de Blanche corre numa via de mão única sinalizada pela fantasia, seu cunhado sedutor é míope em relação a tudo o que não seja concreto, palpável, real. Assim é que passa a desconfiar de Blanche ao ver a arca com os “tesouros” da cunhada. Suas potentes lentes de realidade fazem-no enxergar as quinquilharias como jóias de verdade. Embora uma tal atitude seja certamente o sonho de consumo de qualquer mulher vaidosa, seus efeitos na vida de Blanche serão fatídicos:

STANLEY: Look at these feathers and furs that she come here to preen herself in! What's this here? A solid-gold dress, I believe! And this one! What is these here? Fox-pieces! [*He blows on them*]. Genuine fox fur-pieces, a half mile long! Where are your fox-pieces, Stella? Bushy snow-white ones, no less! Where are your white fox-pieces?

STELLA: Those are inexpensive summer furs that Blanche has had a long time.

⁶³ SND, p. 39

STANLEY: I got an acquaintance who deals in this sort of merchandise. I'll have him in here to appraise it. I'm willing to bet you there's thousands of dollars invested in this stuff here!

STELLA: Don't be such an idiot, Stanley!

[He hurls the furs to the daybed. Then he jerks open small drawer in the trunk and pulls up a fist-full of costume jewelry].

STANLEY: And what have we here? The treasure chest of a pirate!

STELLA: Oh, Stanley!

STANLEY: Pearls! Ropes of them! What is this sister of yours, a deep sea-diver? Bracelets of solid gold, too! Where are your pearls and gold bracelets?

STELLA: Shh! Be still, Stanley!

STANLEY: And diamonds! A crown for an empress!

STELLA: A rhinestone tiara she wore to a costume ball.

STANLEY: What's rhinestone?

STELLA: Next door to glass.

STANLEY: Are you kidding? I have an acquaintance that works in jewelry store. I'll have him in here to make an appraise of this. Here's our plantation, or what was left of it, here!⁶⁴

Não se deve perder de vista a riqueza teatral de uma tal cena na construção da ação. Considere-se que essas fantasias estão sendo examinadas, conferidas, expostas, esparramadas por um ambiente simples, pobre, o que demonstra o quanto Williams entende de seu ofício, como se aproveita da estruturação da ação dramática para infestar o palco com signos de beleza estética e mais, com signos ambíguos, desconstrutores. Como resultado dessa leitura equivocada de Stanley emerge na peça o segundo conflito, fortemente encadeado ao primeiro. Comovida e culpabilizada, não se poderia esperar que Stella processasse a perda de Belle Reve em seu aspecto de prejuízo financeiro. Pelo contrário, é tentando amealhar simpatia do marido para com Blanche que Stella o informa sobre a perda da propriedade, atitude ingênua, se considerarmos a orientação materialista do pensamento de Stanley:

STANLEY: Where is she?

STELLA: (...) She's soaking in a hot tub to quiet her nerves. She's terribly upset.

STANLEY: Over what?

STELLA: She's been through such an ordeal.

STANLEY: Yeah?

STELLA: Stan – we've – lost Belle Reve!

STANLEY: The place in the country?

⁶⁴ SND, pp. 35-36.

STELLA: Yes.

STANLEY: How?

STELLA [*vaguely*]: It had to be – sacrificed or something. [*There is a pause while Stanley considers. Stella is changing into her dress*]. When she comes in be sure to say something nice about her appearance. And, oh! Don't mention the baby. I haven't said anything yet, I'm waiting until she gets in a quieter condition.

STANLEY [*ominously*]: So?

STELLA: And try to understand her and be nice to her, Stan.

.....
STELLA: She wasn't expecting to find us in such a small place. You see I'd tried to gloss things over a little in my letters.

STANLEY: So?

STELLA: And admire her dress and tell her she's looking wonderful. That's important with Blanche. Her little weakness! ⁶⁵

Essa passagem tem implicações em vários sentidos, todos voltados para a coesão dos fatos no universo trágico. O estado emocional de Blanche é argumento que embasa ao mesmo tempo três situações comportamentais de Stella: em primeiro lugar, justifica sua atitude compassiva em relação a Blanche, postura que será fundamental ao desenrolar de toda a ação; em segundo lugar, funciona como desculpa para ocultar a gravidez, considerando-se que Stella provavelmente teme ser recriminada pela irmã, tão preocupada com a questão do seu “sangue” aristocrático”; finalmente, a débil saúde de Blanche serve de gancho para compelir Stella a propor ao marido que teça elogios, galanteios, capazes de contribuir para a auto-estima da irmã, encaminhamento que acabará por ser aproveitado pela máquina trágica de maneira certamente impensada e impensável por Stella.

Interessante é que a estrutura conflituosa da tragédia desafia ousadamente o tom compassivo do discurso de Stella e, ao invés de validar a necessidade de apoio a Blanche, traz-nos aos ouvidos a voz de uma mulher aparentemente alegre e cantante, que parece estar se deliciando em seu banho quente, alheia a quaisquer dificuldades que possam existir no mundo. Aliás, os recorrentes banhos de Blanche ao longo da trama podem ser vistos, por um lado, como rituais de purificação, expiação de uma profunda culpa que reverbera em seu peito e em seus ouvidos, mas da qual ainda não se tem maiores indícios; por outro lado, os banhos acontecem em momentos críticos, as cantigas de Blanche entrecortando os tensos conflitos entre o casal para minar os argumentos compassivos de Stella, que tenta recorrentemente

⁶⁵ *SND*, pp. 32-33.

defender a irmã perante Stanley, o grande carrasco de Blanche na trama. Parece claro que o comportamento alienado de Blanche em seus banhos dificulta a aceitação por parte de Stanley da imagem da cunhada como uma mulher sofrida e arruinada que só Stella – e, aos poucos, o receptor – conseguem enxergar.

Note-se que da situação resultante do primeiro conflito surge uma Stella que se alia a Blanche, o que significa que as potencialidades de dissensão se ampliam na peça, bifurcando-se a oposição inicial Stella x Blanche, em dois novos núcleos de conflitos: Stella x Stanley e Stanley x Blanche. Essa nova estruturação opositiva é acionada quando Stella relata ao marido a perda da propriedade. Apelando ao Código Napoleônico, segundo o qual o que pertence a esposa, também pertence ao marido, Stanley sente-se imediatamente lesado pela transação que não entende. Incapaz de chegarem a um acordo, Stella retira-se de cena para nos permitir testemunhar a sós o diálogo tenso entre um Stanley que já nos foi dado a conhecer e uma Blanche cuja caracterização complexa ainda está sendo construída, neste momento, aparecendo-nos como uma mulher que esconde qualquer indício de sofrimento sob um fantasioso manto de encanto e sedução. O conflito se intensifica quando a própria Blanche descobre que suas regras não se aplicam ao jogo de Stanley. Isso não significa que se deva dar por vencida. Tendo ouvido do próprio Stanley que seu lance preferido é o das cartas na mesa, Blanche ensaia novas jogadas, embora sem mudar efetivamente de tática, continuando a apostar em seu poder de sedução:

BLANCHE: I cannot imagine any witch of a woman casting a spell over you.

STANLEY: That's – right.

BLANCHE: You're simple, straightforward and honest, a little bit on the primitive side, I should think. To interest you a woman would have to – [*She pauses with an indefinite gesture*]

STANLEY: [*slowly*]: Lay ... her cards on the table.

BLANCHE: [*smiling*]: Well, I never cared for wishy-washy people. That was why when you walked in here last night, I said to myself – “My sister has married a man! – Of course that was all that I could tell about you.”⁶⁶

O fato é que as investidas sensuais de Blanche não produzem o efeito por ela pretendido – o de domar o cunhado pela sedução. De qualquer forma, embora suas ousadias ecoem no futuro como favorecedoras do desfecho trágico, no momento em que lança mão de

⁶⁶ SND, p. 40.

sua sensualidade, nem o apelo para que Stanley abotoe seu vestido, nem a maneira sedutora como pede um trago do cigarro do cunhado comovem Stanley, interessado como está em investigar a perda de Belle Reve:

STANLEY: Let's cut the re-bop!

.....
 There's such a thing in this state of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine – and vice-versa. (p. 41)

A despeito da objetividade de Stanley, Blanche ainda insiste no jogo da sedução, sendo que, desta feita, suas investidas resvalam da dimensão fantasiosa em que são tramadas para a percepção realista do seu interlocutor, promovendo uma interpretação perigosa por parte de Stanley. Vale a pena registrar essa rebarba realista na leitura que Stanley faz das jogadas sedutoras da cunhada. Mais tarde, será possível relembrar esta cena como o primeiro movimento que impulsiona Stanley à decifração de um passado a impelir Blanche em direção ao trágico:

BLANCHE: My, but you have an impressive judicial air!

[She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs.]

STANLEY: If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you!

BLANCHE: Such as what!

STANLEY: Don't play so dumb. You know what! ⁶⁷

Reconhecendo o perigo do encaminhamento do jogo da sedução, Blanche recua:

BLANCHE *[she puts the atomizer on the table]*: All right. Cards on the table. That suits me. *[She turns to Stanley.]* I know I fib a good deal. After all, a woman's charm is fifty percent illusion, but when a thing is important I tell the truth, and this is the truth: I haven't cheated my sister or you or anyone else as long as I have lived. ⁶⁸

⁶⁷ *SND*, p. 41

⁶⁸ *SND*, p. 41

Não se deve esquecer essa última afirmação da protagonista: ao afirmar jamais ter logrado qualquer pessoa, Blanche nos alerta para a fluidez dos parâmetros de aferição da oposição verdade/mentira. Se é evidente que sua trajetória fantasiosa acolhe inúmeros engodos, alguns dos quais já exemplificados em nossa análise, também é certo que comparados às atitudes “realistas”, diretas, objetivadas, “verdadeiras” dos personagens que a rodeiam, as mentiras de Blanche não raro assumem conotações bastante significativas no sentido de desconstruir, senão de minar, qualquer crença em noções pré-estabelecidas que nos levem a preferir a “verdade” à “ficção”. Nesse momento, por exemplo, é possível acreditar em seu relato sobre a perda da propriedade, o que nos faz pensar em um *ethos* ambíguo, construído sobre uma essencialidade profundamente sensível e sincera, embora totalmente revestido de artificialismos que sufocam essa dimensão no limite possível, deixando-a ser entrevista apenas em pequenos rasgos de informações que vazam do passado. A chave para a compreensão dessa caracterização insistentemente orientada para uma estética da aparência pode estar no seguinte discurso, quando, mais tarde, rememorando o passado, Stella evoca a imagem de Blanche e testemunha em favor do caráter da irmã, numa atitude nostálgica dignificadora:

STANLEY: Delicate piece she is. [*ironizando*]

STELLA: She is. She was. You didn't know Blanche as a girl. Nobody, nobody, was tender and trusting as she was. But people like you abused her, and forced her to change (...).⁶⁹

Observe-se como essa dimensão dignificada do caráter de Blanche se torna perceptível nos momentos em que ela expõe as cartas na mesa:

STANLEY: Where's the papers? In the trunk?

BLANCHE: Everything I own is in that trunk.

[*Stanley crosses to the trunk, shoves it roughly open and begins to open compartments*]

BLANCHE: What in the name of heaven are you thinking of! What's in the back of that little boy's mind of yours? That I am absconding with something, attempting some kind of treachery on my sister? – Let me do that! It will be faster and simpler...

⁶⁹ *SND*, p. 111.

[*She crosses to the trunk and takes out a box*] I keep my papers mostly in this box. [*She opens it*].

STANLEY: What's them underneath? [*He indicates another sheaf of papers*].

BLANCHE: These are love-letters, yellowing with antiquity, all from one boy. [*He snatches them up. She speaks fiercely*]. Give those back to me!

STANLEY: I'll have a look at them first!

BLANCHE: The touch of your hands insult them!

STANLEY: Don't pull that stuff! [*He rips off the ribbon and starts to examine them. Blanche snatches them from him, and they cascade to the floor.*]

BLANCHE: Now that you've touched them I'll burn them!

STANLEY [*staring, baffled*]: What in hell are they?

BLANCHE: Poems a dead boy wrote. I hurt him the way that you would like to hurt me, but you can't! I'm not young and vulnerable any more. But my young husband was and I – never mind about that! Just give them back to me! ⁷⁰

No jogo dramático, ponto pra Blanche. Considere-se a comoção suscitada pela situação de extrema penúria da personagem: todos os pertences da “heroína” cabem em uma única mala. Entre as quinquilharias, um valioso tesouro: cartas, poemas de amor do seu jovem marido que sabemos morto, resultado do quarto combate entre Blanche e *Tanatos*. Mais uma vez é o passado distante que a dignifica.

Como predito na construção de um modelo dialético, tendo atingido um ponto de dissensão máxima, o conflito se encaminha necessariamente para sua superação. A aflição de Blanche introduz uma trégua, ainda que momentânea, na tensão dramática. Stanley recua diante da reação de Blanche quanto à profanação do seu tesouro sagrado. Essa trégua na situação conflituosa permite que Blanche possa ser ouvida com mais condescendência, senão por Stanley, certamente pelo receptor:

STANLEY: What do you mean by saying you'll have to burn them?

BLANCHE: I'm sorry. I must have lost my head for a moment. Everyone has something he won't let the others touch because of their – intimate nature...

[*She now seems faint with exhaustion and she sits down with the strong box and puts on a pair of glasses and goes methodically through a large stock of papers.*]

BLANCHE: Ambler & Ambler. Hmmmmmm.... Crabtree... More Ambler & Ambler.

STANLEY: What is Ambler & Ambler?

BLANCHE: A firm that made loans on the place.

STANLEY: Then it was lost on a mortgage?

⁷⁰ SND, p. 42.

BLANCHE [*touching her forehead*]: That must've been what happened.⁷¹

A dificuldade de Stanley em entender o processo de perda da propriedade não apenas aciona um novo embate, mas favorece outra oportunidade valiosa para o deciframento do passado que tanto tem operado a favor da dignificação da “heroína”. O excesso de papéis sendo tudo o que restou da propriedade leva Blanche a introduzir um dado precioso para nossa análise, resgatado daquele passado distante:

STANLEY: I don't want no ifs, ands or buts! What's all the rest of them papers?

[*She hands him the entire box. He carries it to the table and starts to examine the papers.*]

BLANCHE: There are thousands and thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications - to put it plainly! (...) The four-letter word deprived us of our plantation, till finally all that was left - and Stella can verify that! - was the house itself and about twenty acres of ground, including a graveyard, to which now all but Stella and I have retreated. [*She pours the contents of the envelope on the table*]. Here all of them are, all papers! I hereby endow you with them! Take them, peruse them - commit them to memory, even! I think it's wonderfully fitting that Belle Reve should finally be this bunch of old papers in your big capable hands! (...) (p. 48)

Essas palavras denunciam o débito de uma tragédia moderna a elementos fundadores da tragédia antiga. Não parece ser por acaso que Williams introduz uma certa noção de fatalidade na trajetória da protagonista. Blanche é herdeira, não apenas da *hybris* que lhe legou a decadente família aristocrática. Em sua herança foram também incluídos os descomedimentos dos seus ancestrais, repetidos de geração a geração. Um após outro, os membros daquela família haviam manifestado essa tendência ao descomedimento, realizando atos cujas conseqüências eram nefastas para si e para os outros. Esse padrão repetitivo de manifestação de excessos nocivos através de várias gerações nos faz lembrar a *até*, a perigosa potência de desgraça dos gregos, insistindo em acenar para a trágica estação onde haverá de parar também o bonde chamado Desejo. Obviamente não estamos aqui a defender uma “até”

⁷¹ SND, p. 42.

no sentido grego original de intervenção dos deuses, mas não se pode esquecer que a noção de fatalidade permeia a essência desse conceito, que, nesse sentido, permanece válido como elemento estrutural no processo de racionalização do trágico, artifício capaz de enquadrar o descomedimento do herói num esquema de relações causais que recobre várias gerações.

Nas lentes através das quais Lawson observa a tragédia da primeira metade do século XX, o fatalismo aparece como característica fundamental, o desfecho trágico revelando-se como pré-ordenado e, portanto, desesperançado. Considerada sob à luz de nossa hipótese fundamentadora, a solução de Williams no tratamento desse tema parece bastante efetiva, já que aproveita a noção de fatalidade de maneira mais racionalista, projetando o passado como causa de comportamentos excessivos no presente, embora, deva-se dizer, também esse recurso de racionalização esbarra nos limites da própria lógica da racionalidade. Ainda que os descomedimentos do passado sejam convidados a responder pelos excessos do presente, sobre as causas dos excessos passados pesará sempre um profundo silêncio, o que atesta, mais uma vez, que essa lógica de racionalização causal do trágico permanece, no limite, uma lógica impossível.

O significado dessa ênfase no comportamento passional dos membros da família Dubois, embora deva permanecer suspenso em nossa análise até um momento ulterior, não poderá absolutamente ser relevado na avaliação do caráter de Blanche. No momento, considere-se essa influência ancestral como um pano de fundo a atenuar o comportamento intemperante que a protagonista irá assumir. Assim, mais tarde, ao julgarmos as ações de Blanche DuBois, ainda que não seja possível “inocentá-la”, pode-se acatar essa tradição fatídica como uma propensão ancestral ao descomedimento. Não há dúvida, nesse caso, de que mesmo aquiescendo a importância devida ao livre-arbítrio da personagem, fazendo-se como recomenda Aristóteles, isto é, comparando Blanche a outras pessoas, o *background* de poluição familiar que prenuncia os seus “erros”, senão os causa ou justifica, certamente os ameniza.

Voltando à estrutura conflituosa da trama, é possível ver como mais uma vez, o conflito travado entre Blanche e Stanley se encaminha para um apaziguamento capaz de permitir que o bonde chamado Desejo continue a correr nos trilhos da tragédia:

STANLEY: I have a lawyer acquaintance who will study these out.

BLANCHE: Present them to him with a box of aspirin tablets.

STANLEY: You see, under the Napoleonic code – a man has to take an interest in his wife's affairs – especially now that she's going to have a baby.⁷²

Com essa atmosfera pacificada, pode-se encerrar a análise da segunda cena, lembrando apenas que, embora Blanche reaja positivamente em relação à notícia da chegada do bebê – “*Stella going to have a baby? [dreamily] I didn't know she was going to have a baby!*”⁷³, a gravidez de Stella permanecerá no horizonte do poeta como elemento a ser aproveitado para acentuar a tensão dramática no desenvolvimento de novos conflitos.

A terceira cena aparece intitulada pelo próprio autor – “*The poker night*”, trazendo, portanto, a marca explícita da peça originalmente concebida por Tennessee Williams. Essa origem nuclear talvez responda pela intensidade dramática desta cena, centralizada em um jogo de *poker* que atravessa a noite na casa dos Kowalski. Considere-se como o jogo servirá à articulação estrutural das diversas situações conflituosas que se encadeiam na cena, operando a favor das leis de verossimilhança e de causalidade.

Tudo começa quando as irmãs retornam de um passeio motivado justamente pelo cuidado de Stella em afastar Blanche daquela reunião de rudes operários embriagados em torno de uma mesa de *poker*. Tal precaução diz da atmosfera de tensão que se instaura com o retorno de ambas antes do encerramento do jogo. Já na apresentação dos amigos de Stanley a Blanche fica patente uma severa disjunção entre as reações comportamentais dos personagens:

STELLA: Blanche and I took in a show. Blanche, this is Mr. Gonzales and Mr. Hubbel.

BLANCHE: Please don't get up.

STANLEY: Nobody's going to get up, so don't be worried

STELLA: How much longer is this game going to continue?

STANLEY: Till we get ready to quit.

BLANCHE: Poker is so fascinating. Could I kibitz?

STANLEY: You could not. Why don't you women go up and sit with Eunice?⁷⁴

O desconforto da apresentação promove uma retirada rápida das mulheres, que se refugiam no cômodo escondido por trás da cortina, próximo ao banheiro onde se encontra

⁷² *SND*, p. 48.

⁷³ *SND*, p. 42.

⁷⁴ *SND*, pp. 47-48.

Mitch, o último dos jogadores a ser apresentado a Blanche. Talvez se possa considerar o recorte que exclui Mitch da cena inicial de apresentação dos jogadores como um sinal de sua personalidade especial, diferente das de seus pares. Por outro lado, talvez não se possa esperar muito dessa diferença – Mitch não é retirado da cena da mesa para qualquer lugar especial, mas antes, para um banheiro, do qual surge, pela primeira vez em cena, com uma toalha nas mãos, ao modo de Pôncio Pilatos, o que não deixa de ser significativo, embora, mais uma vez, essa significação deva permanecer suspensa até o desfecho trágico da peça. Por ora, o Mitch que surge aos nossos olhos é mesmo um personagem que o poeta constrói com traços dignificadores:

BLANCHE: Oh, good evening.

MITCH: Hello. [*He stares at her*]

STELLA: Blanche, this is Harold Mitchel. My sister, Blanche DuBois.

MITCH [*with awkward courtesy*]: How do you do, Miss DuBois.

STELLA: How is your mother now, Mitch?

MITCH: About the same, thanks. She appreciated your sending over that custard.

– Excuse me, please.

[*He crosses slowly back into the kitchen, glancing back at Blanche and coughing a little shyly. He realizes he still has the towel in his hands and with an embarrassed laugh hands it to Stella. Blanche looks after him with a certain interest*].

BLANCHE: That one seems – superior to the others.

STELLA: Yes, he is.⁷⁵

O interesse de Blanche em relação à Mitch logo suscita um discurso que tem outros desdobramentos:

BLANCHE: Is he married?

STELLA: No.

BLANCHE: Is he a wolf?

STELLA: Why, Blanche! [*Blanche laughs*] I don't think he would be.

BLANCHE: What does – what does he do?

STELLA: He is on the precision bench in the spare department. At the plant Stanley travels for.

BLANCHE: Is that something much?

STELLA: No. Stanley's the only one of his crowd that's likely to get anywhere.⁷⁶

⁷⁵ SND, pp. 48-49.

⁷⁶ SND, pp. 49-50.

Stella parece saber que a luta pela sobrevivência não autoriza o desfalecimento da vontade humana. Na vida, como no drama, é a vontade orientada para um fim específico que comanda a linha de ação. Isso explica como, mesmo num tempo em que não mais se crê em uma subjetividade atomística, isto é, indivisível, os mais fortes parecem ser aqueles que se movimentam de maneira mais consciente, fazendo convergir forças interiores e exteriores para objetivos específicos:

BLANCHE: What makes you think Stanley will?

STELLA: Look at him.

BLANCHE: I've looked at him.

STELLA: Then you should know.

BLANCHE: I'm sorry, but I haven't noticed the stamp of genius even on Stanley's forehead.

(...)

STELLA: It isn't on his forehead and it isn't genius.

BLANCHE: Oh. Well, what is it, and where? I would like to know.

STELLA: It's a drive that he has.⁷⁷

Referendando a idéia acima, o próprio Stanley dirá mais tarde, ao ser apontado como “sortudo” por um de seus companheiros de jogo: *“Do you know what luck is? Luck is believing you're lucky. (...) I put that down as a rule. To hold front position in this rat-race you've got to believe you are lucky”*⁷⁸ Esse discurso de Stanley nos pareceu muito significativo. Ainda que efetivamente não seja possível comandar a sorte, o jogo, o destino, enfim, a vida, ao homem resta a opção pela ficcionalização, não como uma maneira ingênua de se iludir, mas como uma estratégia possível – e efetiva – de movimentação racional nos domínios da irracionalidade. Não é isso mesmo a tragédia, um esforço de comandar racionalmente o que, no limite, escapa aos domínios da razão?

Essa capacidade para a ação é o que faz de Stanley o principal veículo de agenciamento do trágico tramado por Tennessee Williams. Não é por acaso que ele emerge como o grande culpado pela tragédia de Blanche. Enquanto os outros personagens envolvidos na trama têm

⁷⁷ *SND*, p. 50.

⁷⁸ *SND*, p. 131.

cada um a sua parcela de responsabilidade nesse jogo de forças que se resolve no trágico, o fato de ser Stanley o que mais conscientemente dá a ver o exercício de sua vontade faz dele o vilão da estória. Ainda que seja ele próprio vítima das circunstâncias, Stanley acredita poder comandar a situação a seu favor, acredita na “sorte” e nela aposta todas as suas cartas. Daí o seu quinhão de responsabilidade no desfecho trágico. Interessante é que essa capacidade para a ação “racionalizada” não aparece como algo ordenado, frio ou calculista, tal como ocorria em várias tragédias da modernidade, inspiradas em heróis “maquiavélicos”. Já vimos como a dramaturgia pós-ibseniana está povoada de seres instintivos, passionais, vitimados por impulsos inconscientes. Stanley representa bem essa dualidade representativa do cruzamento entre o momento histórico no qual se insere a peça e a estrutura genérica que a sustenta e que apela à vontade orientada para a ação.

O retorno de Mitch à mesa do jogo deixa as irmãs livres para comentários sobre ele e sobre os seus companheiros. Suas “fofocas”, contudo, não podem ser jogadas fora, não pelo seu conteúdo, mas por servirem à deflagração de um novo conflito, bem sugestivo desse comportamento animalesco que estamos assinalando em Stanley:

STANLEY: You hens cut out that conversation in there!
 STELLA: You can't hear us.
 STANLEY: Well, you can hear me and I said to hush up!
 STELLA: This is my house and I'll talk as much as I want to!
 BLANCHE: Stella, don't start a row.⁷⁹

Embora Blanche intervenha nesse caso como apaziguadora da situação, já Stanley havia sido provocado. O alheamento de Mitch no jogo torna o marido de Stella ainda mais impaciente, incapaz de suportar o som do rádio que Blanche acabou de ligar:

STANLEY: Who turned that on in there?
 BLANCHE: I did. Do you mind?
 STANLEY: Turn it off!
 STEVE: Aw, let the girls have their music.
 PABLO: Sure, that's good, leave it on!
 (...)

⁷⁹ *SND*, pp. 50-51.

*[Stanley jumps up and, crossing to the radio, turns it off. He stops short at the sight of Blanche in the chair. She returns his look without flinching. Then he sits again at the poker table].*⁸⁰

A atmosfera conflituosa se intensifica na mesa de *poker*: dois jogadores discutem e Mitch parece não estar mais interessado na partida, atraído como se sente pela presença de Blanche atrás das cortinas. Tudo isso enerva Stanley, astuto observador. O fato de ter bebido muita cerveja serve a Mitch como uma dupla desculpa: para sair do jogo e para fazer uma segunda visita ao banheiro, desta feita com uma pausa maior para uma conversa com Blanche. A máquina trágica começa a trabalhar com mais empenho. A aproximação entre Mitch e Blanche, além de inaugurar uma nova relação na trama, portanto, uma nova condição potencial de conflito, evolui como que displicentemente para uma situação que desafia Stanley. Ao acompanharmos a progressão de uma situação inicial de flerte para a grave crise dramática que se instaura como fecho dessa noite de *poker*, começemos por observar como a fantasia domina o discurso de Blanche:

STANLEY: Mitch!

MITCH: Deal me out. I'm talking to Miss –

BLANCHE: DuBois.

MITCH: Miss DuBois?

BLANCHE: It's a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring! You can remember it by that.

MITCH: You're French?

BLANCHE: We are French by extraction. Our first American ancestors were French Huguenots.

MITCH: You are Stella's sister, are you not?

BLANCHE: Yes, Stella is my precious little sister. I call her little in spite of the fact she's somewhat older than I. Just slightly. Less than a year. Will you do something for me?

MITCH: Sure. What?

BLANCHE: I bought this adorable little colored paper lantern at a Chinese shop on Bourbon. Put it over the light bulb! Will you, please?

MITCH: Be glad to.

BLANCHE: I can't stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action.

⁸⁰ *SND*, p. 51

MITCH [*adjusting the lantern*]: I guess we strike you as being a pretty rough bunch.

BLANCHE: I'm very adaptable to circumstances.

MITCH: Well, that's a good thing to be. You are visiting Stanley and Stella?

BLANCHE: Stella hasn't been so well lately, and I came down to help her for a while. She's very run down.

MITCH: You're not – ?

BLANCHE: Married? No, no. I'm an old maid schoolteacher!

MITCH: You may teach school but you're certainly not an old maid.

BLANCHE: Thank you, sir! I appreciate your gallantry!

(...)

MITCH: What do you teach? What subject?

(...)

BLANCHE: (...) I have the misfortune of being an English instructor. I attempt to instill a bunch of bobby-soxers and drug-stores Romeos with reverence for Hawthorne and Whitman and Poe!

MITCH: I guess that some of them are more interested in other things.

BLANCHE: How very right you are! Their literary heritage is not what most of them treasure above all else! But they're sweet things! And in the spring, it's touching to notice them making their first discovery of love! As if nobody had ever known it before!⁸¹

Apesar de sua cultura, ou por isso mesmo, já que professora de literatura inglesa, familiarizada sobretudo com os românticos Poe, Hawthorne e Whitman, Blanche é incapaz de “ler” as marcas explícitas de realidade deixadas pelos que lhes rodeiam, de aprender com eles. Embora rudes, vulgares, animais, os habitantes dos Campos Elíseos são conhecedores do mundo, ou, pelo menos, da realidade que os cercam e na qual, não apenas sobrevivem, mas vivem alegremente, satisfeitos em suas necessidades. Esse selo de “realismo” impresso nos personagens com os quais Blanche há de conviver constitui o maior obstáculo aos seus sonhos românticos. Fantasias, ansiedades, neuroses, não têm lugar nesse círculo proletário: trabalho-boliche-poker-álcool-sexo. Tentar ser “rainha do Egito” naquele cenário era obviamente uma aventura insensata. A sobrevivência nesse universo dependia da absorção de novos valores, o que Stella, mas não Blanche, se mostra capaz de entender. É a *hybris* novamente, manifestamente obnubilando a dimensão exata das coisas, emprestando a cada ato de Blanche uma aura de fantasia que beira o ridículo. O encanto provocado pela lanterna chinesa, que a partir desse momento recobre não apenas a lâmpada nua, mas os próprios olhos de Mitch, diz

⁸¹ *SND*, pp. 55-57.

do poder de sedução de Blanche, frágil como a lanterna a ser rasgada ao final da peça para fazê-la definitivamente encarar a realidade, ou melhor, a realidade fantasiosa da loucura.

Fosse Blanche realmente adaptável às circunstâncias, não teria ela provocado Stanley ligando o rádio pela segunda vez para dançar inebriada aos olhos já magnetizados de Mitch. Ao arremessar o rádio pela janela, Stanley deflagra a crise dramática:

STELLA: Drunk – drunk – animal thing, you! [*She rushes through the poker table*]. All of you – please go home! If any of you have one spark of decency in you –

BLANCHE [*wildly*]: Stella, watch out, he's –

[*Stanley charges after Stella.*]

MEN [*feebly*]: Take it easy, Stanley. Easy, fellow. – Let's all –

STELLA: You lay your hands on me and I'll –

[*She backs out of sight. He advances and disappears. There is the sound of a blow. Stella cries out. Blanche screams and runs into the kitchen. The men rush forward and there is grappling and cursing. Something is overturned with a crash.*]

BLANCHE [*shrilly*]: My sister is going to have a baby!

MITCH: This is terrible.

BLANCHE: Lunacy, absolute lunacy!

MITCH: Get him in here, men.

(...)

STELLA: I want to go away, I want to go away!

MITCH: Poker shouldn't be played in a house with women.⁸²

Essa cena merece considerações em vários sentidos. Por um lado, percebe-se que embora a dissensão ocorra entre Stanley e Stella, Blanche permanece no centro da intriga, o que mais uma vez indica o acerto da observação da construção da ação sob a óptica da trajetória da “heroína”. Com respeito à agressão de Stanley, é possível anotar três implicações importantes: primeiramente, ressalte-se o recorte como legitimação do traço registrado por Lawson dentre as características da dramaturgia da primeira metade do século XX: a representação de cenas abruptas de violência física como forma de romper com a inércia das vidas massificadas; em segundo lugar, essa passagem é a concretização da violência prenunciada na cena inicial da peça, quando Stanley arremessa a Stella o quinhão de carne ensangüentada, signo que registramos de início, mas que só agora começa a assumir conotações mais graves, até então impensadas pelo receptor; finalmente, não poderíamos deixar de notar que essa cena de violência se dá longe dos olhos do receptor, tal como

⁸² SND, pp. 57-58.

aconteciam na tradição grega. Embora no que diz respeito ao contexto grego tenhamos argumentado que as cenas de violência física ocorriam fora das vistas do espectador por questões de verossimilhança, por serem impraticáveis para o teatro grego a encenação de seus horrores, o teatro trágico shakespeariano revelou outra forte razão para a opção entre a exibição explícita ou apenas o conhecimento indireto da violência: a intenção do poeta em apenar ou poupar o agressor. Essa hipótese surgiu da seguinte verificação: dentre tantas cenas de exibição de violência física nos palcos não apenas shakespearianos, mas elizabetanos, o dramaturgo inglês esconde dos seus espectadores o crime cometido por Macbeth. Considerando-se a responsabilidade de Lady Macbeth no planejamento do crime, entendeu-se que o exercício da violência diante do espectador faria recair apenas sobre Macbeth uma culpa que não era só dele, daí o recurso ao velamento da cena, aliás, textualmente recomendado por Horácio em sua *Arte Poética*. De qualquer forma, houvesse Stanley esbofeteadado sua esposa grávida diante do público, sua caracterização assumiria um perfil certamente indesejado pelo autor, que se esforça por nuançar o caráter de seus personagens, afastando-se de qualquer esquema maniqueísta sugestivo de um embate simplificado entre forças do bem e do mal. Embora em uma avaliação final, Stanley possa emergir como o “vilão da estória”, Tennessee Williams revela-se hábil o suficiente para moldar um personagem controvertido – animalesco, sim, mas terno para com a esposa, capaz de agredir-lhe fisicamente, mas capaz, também, de se humilhar e de lhe implorar perdão, macho atrevido, mas sincero, sem rodeios ou subterfúgios, em contraponto com as irritantes teatralizações de Blanche.

Poderíamos aproveitar essa deixa sobre a construção nuançada do caráter dos personagens para pensarmos como são insistentemente desconstruídas as categorias opositivas que estruturam a peça. Note-se, ainda na cena acima transcrita, como Blanche, até o momento enquadrada como fantasiosa, ilusionista, mentirosa e histérica, é repentinamente investida do papel de porta-voz da razão, acusando de “lunático” o cunhado ensandecido pela ira e pela embriaguez, flagrante óbvio e representação bastante convincente dos tênues limites entre loucura e sanidade, ou, se preferirmos, entre fantasia e realidade, entre ficção e razão.

Ainda considerando os artifícios desconstrutores no perfilamento do caráter dos personagens, observe-se o aproveitamento ambíguo do confronto entre a relação de Stella e Blanche face à “vida real”. A facilidade de adaptação de Stella às circunstâncias, ao tempo em que representa a legitimação daquela ordem social, dando a ver um caráter passivo,

acomodado, e, sob esse aspecto, negativo, realça o caráter de resistência de Blanche. Enquanto Stella se mostra incapaz de pelo menos pensar em alternativas àquela vida motivada apenas pela satisfação mais imediata dos instintos, Blanche, apesar de totalmente arruinada, formula planos de resistência para si e para a irmã, a quem vira ser agredida fisicamente, mesmo estando grávida. A reação de Blanche contra a pressa de Stella em perdoar o marido para deitar-se com ele diz da dimensão dignificada da protagonista, que opta antes pelo desafio que pela aceitação dos fatos do mundo. Contudo, embora essa resistência de Blanche possa ser abalizada positivamente, referendando traços dignos de uma heroína, a positividade dessa postura “heróica” se desfaz a cada instância em que fica patente o seu desprezo pelos outros, por aqueles que não compartilham suas origens, seus ideais, suas ambições. E mais, essa capacidade de resistência mostra-se absolutamente mal-conduzida, já que as saídas que Blanche projeta são sempre alternativas planejadas para serem atingidas pelo viés da sedução, através de ilusões, mentiras, simulacros. Diante desse caráter falsamente heróico, o comportamento de Stella parece menos condenável, porque honesto, sem artifícios. Mais uma vez, testemunha-se a vitória da habilidade do dramaturgo, dando a ver caracteres cujos traços parecem ter sido tecidos em uma fita de Moebius: a ciranda ininterrupta de atos ora empáticos, ora desprezíveis, torna um julgamento dos personagens desta peça senão impossível, extremamente complexo.

O fato é que Blanche não entende essa facilidade de adaptação da irmã àquele mundo. Para Blanche, o desejo não se esgota no desejo, a entrega aos prazeres do corpo deveria conter uma procura por algo “superior”, que ultrapassa a simples satisfação da carne. Pelo menos é o que se pode inferir em vários momentos em que se manifesta durante a peça, por exemplo, ao condenar Stella por se sujeitar às agressões do marido, recebendo-o de volta sem maiores constrangimentos:

STELLA: But there are things that happen between a man and a woman in the dark - that sort of make everything else seem unimportant.

[*Pause.*]

BLANCHE: What you are talking about is brutal desire - just - Desire! - the name of that rattle-trap street-car that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another...

STELLA: Haven't you ever ridden on that street-car?

BLANCHE: It brought me here. - Where I'm not wanted and where I'm
ashamed to be... ⁸³

Essas palavras de Blanche, se, por um lado, traem uma ressentida experiência nos domínios da sexualidade, por outro lado, denunciam uma nostalgia romântica que parece ainda acasalar sonhos e ideais. O discurso no qual Blanche faz uma avaliação do caráter de Stanley é revelador de sua busca por algo maior que os desejos brutais:

BLANCHE: He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something - sub-human - something not quite to the stage of hummanity yet! Yes, something - ape-like about him, like one of those pictures I've seen in - anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is - Stanley Kowalski - survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you - you here - *waiting* for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet! Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night! - you call it - this party of apes! Somebody growls - some creature snatches at something - the fight is on! *God!* Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella - my sister - there has been *some* progress since then! Such things as art - as poetry and music - such kinds of new light have come into the world since then! In some kind of people tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make *grow*! And *cling* to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching. ... *Don't - don't hang back with the brutes!* ⁸⁴

Para além das verdades englobadas nessa bela construção imagética, o que parece problemático na visão de mundo explicitada por Blanche é a adoção de uma concepção estética que se confunde perigosamente com a moral. É como se a sensibilidade às artes, à poesia e à música servisse como evidência de refinamento emocional capaz de justificar comportamentos “éticos”. Não precisamos falar dos perigos desse equacionamento: o nazismo, contemporâneo da peça, demonstrou com bastante efetividade os limites de desumanidade a que pode chegar a crença na esteticização da existência. Seja como for, considere-se com maiores ou menores restrições essa bandeira do projeto “modernista”, senão romântico, fato é que ao denunciar nesses termos o comportamento do esposo de Stella, Blanche não apenas se revela incapaz de compreender o “Outro”, mas ainda transgredir uma lei

⁸³ *SND*, p. 70.

⁸⁴ *SND*, p. 72.

fundamental aos padrões éticos da hospitalidade, aproveitando-se da ausência do cunhado para minar seu casamento com Stella, aliás, uma união que parecia correr muito bem antes da chegada de Blanche. Embora Stanley não seja exatamente o tipo de anfitrião que possa suscitar atitudes respeitadas, nem se pode desconsiderar que é transgredindo a ética que Blanche o critica ferozmente, assim como não se pode esquecer que as feridas apontadas por Blanche no comportamento do cunhado têm uma dimensão social que ela insiste em desconhecer e pela qual ele não pode responder. Stanley é, sim, rude, vulgar, animalesco, incivilizado, mas, como tal, ele também é capaz de carinho e afeto. O julgamento de Blanche parece excessivamente severo porque avalia sujeitos humanos fora da moldura sócio-cultural na qual estão inseridos, projetando-os sob uma óptica na qual apenas os defeitos transparecem.

Essa incapacidade de relacionar o sujeito ao seu contexto de realidade é patenteada pela própria maneira como Blanche se vê a si mesma. Considere-se, por exemplo, a interessante questão de identidade nacional sugerida pela peça. Blanche orgulha-se de suas origens francesas, esquecendo-se de que a aristocracia que ela exalta, há muito havia se retirado do cenário instaurado pelo mundo capitalista. Esse *status* que ela tenta desesperadamente perpetuar, há muito havia sido dissolvido, num passado devassado pela Guerra Civil, em fantasiosa tradição e decadente realidade. E é em nome dessa nobreza fictícia que ela despreza uma outra corrente migratória “não-aristocrática” – a que trouxe os pais de Stanley da Polônia. Esse desprezo é insistentemente expresso na forma como se refere Blanche a seu cunhado: “Polaco” – sendo Stanley, como ele mesmo insiste em dizer, “*a hundred per cent American*”, portanto, tão americano quanto Blanche.

Faz-se importante observar ainda que essa ignorância, esse desconhecimento do outro, e, por que não dizer, do mundo, que temos assinalado no comportamento de Blanche, provém de uma *hybris* irritante e recorrentemente manifesta no decurso da trama. Isso explica como Tennessee Williams consegue manter o equilíbrio entre *pathos* e *ethos* na caracterização da personagem: o *pathos* desencadeado por vários flagrantes de fragilidade empática e um *ethos* que se mostra orgulhoso e arrogante demais para ser digno de compaixão.

O fato é que Stanley finge não ter ouvido as palavras de Blanche, seja para retardar um conflito que encaminharia a peça prematuramente para o seu desfecho final, seja porque as acusações de Blanche o levam a crer que a melhor jogada naquele momento é o blefe:

STANLEY: Hiyuh, Stella. Blanche back?

STELLA: Yes, she's back.

STANLEY: Hiyuh, Blanche. [*He grins at her.*]

STELLA: You must've got under the car.

STANLEY: Them darn mechanics at Fritz's don't know their ass fr'm – Hey!

[*Stella has embraced him with both arms, fiercely, and full in the view of Blanche. He laughs and clasps her head to him. Over her head he grins through the curtains at Blanche. As the light fade away, with a lingering brightness on their embrace, the music of the "blue piano" and trumpet and drums is heard.*]⁸⁵

O fingimento de Stanley permite que o drama continue e o início da quinta cena vem atestar como mesmo os personagens periféricos podem assumir funções importantes para a atmosfera na qual progride a ação trágica. O resultado de uma discussão violenta que acontece no pátio do sobrado entre Eunice e seu marido repete exatamente a solução dada por Williams ao último conflito vivenciado entre Stella e Stanley. Logo se percebe como naquele contexto, a solução que mais se aclama é a que se reveste de praticidade:

EUNICE: I heard about you and that blonde!

STEVE: That's a damn lie!

EUNICE: You ain't pulling the wool over my eyes! (...)

Call the police. I'm going to call the police! [*She rushes around the corner.*]

(...)

STANLEY: What's the matter with Eun-uss?

STELLA: She and Steve had a row. Has she got the police?

STANLEY: Naw. She's getting' a drink.

STELLA: That's much more practical!⁸⁶

A interferência de Blanche na cena diz novamente de sua dificuldade de adaptação às circunstâncias. A mundaneidade da linguagem na qual se comunicam os personagens nos Campos Elíseos não deixa de ser ironicamente notada e anotada por Blanche, que assim promove mais um motivo para embate com Stanley. Tendo ouvido alguns impropérios por parte do casal Eunice/ Steve, Blanche logo se manifesta:

⁸⁵ SND, p.78.

⁸⁶ SND, pp. 74-75.

BLANCHE: I must jot that down in my notebook. Ha-ha! I'm compiling a notebook of quaint little words and phrases I've picked up here.

STANLEY: You won't pick up nothing here you ain't heard before. (p. 76)

BLANCHE: Can I count on that?

STANLEY: You can count on it up to five hundred.

BLANCHE: That's a mighty high number.⁸⁷

Como a estruturação causal do universo dramático recomenda os desdobramentos das situações, Stanley já dispõe de um motivo para demonstrar sua impaciência com a cunhada, desta feita, direcionando seu comportamento violento para os objetos inanimados, abrindo e fechando gavetas bruscamente, atirando seus sapatos para um canto da sala. Claro que o poeta não perde essa deixa para tramar uma nova situação conflituosa, acentuando a tensão na cena. Observe-se como Blanche desdenha da brutalidade de Stanley e como este, por sua vez, ironiza as virtudes da cunhada:

BLANCHE: What sign were you born under?

STANLEY [*while he is dressing*]: Sign?

BLANCHE: Astrological sign. I bet you were born under Aries. Aries people are forceful and dynamic. They dote on noise! They love to bang things around! You must have had lots of banging around in the army and now that you're out, you make up for it by treating inanimate objects with such a fury!

(...)

STELLA: Stanley was born just five minutes after Christmas.

BLANCHE: Capricorn – the Goat!

STANLEY: What sign were *you* born under?

BLANCHE: Oh, my birthday is next month, the fifteenth of September; that's under Virgo.

STANLEY: What's Virgo?

BLANCHE: Virgo is the Virgin.

STANLEY [*contemptuously*]: Hah!⁸⁸

Esse diálogo sobre o zodíaco pode ser lido como um mapeamento do zodíaco da própria tragédia de Blanche. Primeiramente, note-se a irônica duplicidade da data em que nasce Stanley: embora tendo vindo ao mundo na mais importante data do calendário cristão, é o universo pagão (que originou a tragédia) que atrai Stanley para a sua órbita, projetando seu nascimento sob o signo do trágico. Enquadrado na tradição mais antiga da tragédia pagã, o

⁸⁷ *SND*, p. 76.

⁸⁸ *SND*, pp. 76-77.

personagem Stanley Kowalski pode desconhecer a pacificidade, a serenidade, a castidade e a condescendência do Mestre para afirmar a animosidade, a agressividade e a luxúria do Bode, signo trágico impiedoso por excelência, prêmio ancestral ofertado aos melhores tragediógrafos, disfarce satírico dos sacerdotes de Dioniso. Blanche, como Stanley, também transita entre os dois mundos, o cristão e o pagão. No universo cristão ela seria a representação da Virgem, relação não apenas sugerida pelo seu signo astral, mas também implicada em seu sugestivo nome, sinalizador de pureza. Contudo, também Blanche se desvia da órbita do mundo cristão para gravitar em torno do universo pagão da tragédia: deste lado da existência, sua relação com a virgindade será traiçoeiramente desmentida.

Para se ter uma idéia dos diversos níveis de leitura que se entrecem numa ação trágica, observe-se no diálogo acima a referência explícita de Blanche ao dia do seu aniversário, notando-se nesta referência a necessidade do poeta de demarcar noções de tempo decorrido. Blanche poderia simplesmente ter respondido que seu signo era Virgem, ou mesmo que seu aniversário seria no dia quinze de setembro, sem se preocupar em afirmar que o mesmo aconteceria no mês seguinte. Essa afirmação decorre da necessidade de precisar o *setting in time* das cenas. Por um lado, como se sabe que a ação teve início em maio, essa informação permite-nos concluir que a permanência de Blanche entre os Kowalski já dura três ou quatro meses. Por outro lado, ao informar que seu aniversário será no mês seguinte, Blanche garante desde já a fixação da moldura temporal de uma das mais importantes cenas subseqüentes, que se desenrolará justamente a partir da ceia de comemoração ao seu aniversário.

Já que estamos falando de decorrência temporal, talvez fosse o momento para perguntarmos onde teria ido parar a recomendação aristotélica quanto à concentração de efeitos sugerida pela compressão da temporalidade da ação. Como justificar esse estiramento temporal da ação por vários meses sem contradizer o apelo à concentração dos elementos dramáticos com vistas à produção do efeito trágico? Para responder a essa questão, não se pode esquecer que foi o próprio Aristóteles quem notou a preponderância da ação sobre quaisquer outros elementos dramáticos. Nesse sentido, parece óbvio que quanto mais longo esse estiramento temporal da ação na peça de Williams, mais tensa se torna a atmosfera no ambiente forçado a acolher uma hóspede indesejada. Claro que a longa permanência de Blanche, antes de minar a concentração de efeitos, torna-se um elemento valioso para

sustentar a tensão dramática. A favor da concentração de efeitos, note-se ainda que esse aproveitamento temporal, embora distendido, não chega a dificultar uma apreensão sintética dos acontecimentos, já que o eixo centralizador sugerido pela trajetória de Blanche responde pela tão aclamada “unidade de ação” proposta por Aristóteles. Ainda a favor da concentração de efeitos, note-se o cuidado do poeta em manter rígidos limites com respeito à dimensão espacial da representação da ação, cujo cenário se reduz, da primeira à última cena, ao decadente sobrado dos Campos Elísios. Parece claro que a distensão temporal aliada à compressão espacial amplifica a atmosfera de tensão dramática.

De volta à trama, vejamos como, nascido sob o signo do trágico, Stanley começa a se configurar como aquele a quem foi delegada pelo tragediógrafo uma função significativa na tarefa de impulsionar o bonde chamado Desejo para o seu destino fatídico. A ironia de Stanley com respeito ao nascimento de Blanche sob o signo de “Virgem” não é fortuita. A continuidade do diálogo sugere que ele anda investigando o passado da cunhada e que nesse momento já tem algumas suspeitas:

STANLEY: (...) Say, do you happen to know somebody named Shaw?

[Her face expresses a faint shock. She reaches for the cologne bottle and dampens her handkerchief as she answers carefully.]

BLANCHE: Why, everybody knows somebody named Shaw!

STANLEY: Well, this somebody named Shaw is under the impression he met you in Laurel, but I figure he must have got you mixed up with some party because this other party is someone he met at a hotel called the Flamingo.

[Blanche laughs breathlessly as she touches the cologne-dampened handkerchief to her temples.]

BLANCHE: I'm afraid he does have me mixed up with this “other party”. The Hotel Flamingo is not the sort of establishment I would dare to be seen in!

STANLEY: You know of it?

BLANCHE: Yes, I've seen it and smelled it.

STANLEY: You must've got pretty close if you could smell it.

BLANCHE: The odor of cheap perfume is penetrating.

STANLEY: That stuff you use is expensive?

.....
STANLEY: Shaw must've got you mixed up. He goes in and out of Laurel all the time so he can check on it and clear up any mistake.⁸⁹

⁸⁹ SND, pp. 77-78.

Essa conclusão ameaçadora garante o agravamento do comportamento histérico de Blanche. Daqui em diante, suas crises nervosas serão bem mais freqüentes, os banhos quentes “purificadores” reaparecerão em várias cenas e o álcool se oferecerá continuamente como uma desejada via de escape da realidade. Claro que o desencadeamento das crises nervosas e a crescente dependência do álcool afasta Blanche cada vez mais de uma desejada dose de comportamento menos fantasioso. O ingênuo Mitch será então submetido a um processo ambíguo: Blanche verdadeiramente o deseja para marido – não por amor, mas por conveniência, ou melhor, por falta de quaisquer outras escolhas para garantir a sua sobrevivência, sobretudo, por sentir-se cada vez mais indesejada na casa da irmã; por outro lado, embora desejando sinceramente essa união com Mitch, Blanche é incapaz de “jogar limpo”, com as “cartas na mesa”.

Nessa encruzilhada entre a força imperiosa das circunstâncias e a potência enfraquecida do desejo e do livre-arbítrio, como reza a tradição “pós-ibseniana”, senão “pós-moderna”, a sedução, as ilusões, as mentiras são as únicas ferramentas que a “heroína” possui, as únicas que pensa haver aprendido a manejar com maestria. Mitch é assim envolvido numa teia de falsas idéias: Blanche constrói para ele uma imagem de pureza, de ingenuidade, de castidade, absolutamente contrária à imagem que Stanley revelará a todos ao desnudar o passado de uma mulher prostituída. O fato é que as mentiras e os jogos de sedução encenados para conseguir “fisgar” um marido acabam por soterrar, num universo de ilusões, o muito de positivo que poderia ser visto no caráter de Blanche, tecendo os últimos fios da malha trágica, preparada, se assim entendermos, desde tempos imemoriais, quando seus antepassados, um a um, caíam nas redes do desejo.

Ainda na quinta cena, Williams nos deixa a sós com Blanche para que ela possa nos revelar uma faceta do seu comportamento sexualmente “transgressor”, até então apenas sugerido ou suspeitado. Num romântico fim de tarde, enquanto se delicia com um *drink*, Blanche descobre à sua porta um jovem cobrador do jornal. Vale a pena acompanhar o romantismo erotizado de sua investida experiente contra a ingenuidade atraente do rapaz:

BLANCHE: What can I do for you?

YOUNG MAN: I'm collecting for The Evening Star.

BLANCHE: I didn't know that stars took up collections.

YOUNG MAN: It's the paper.

BLANCHE: I know. I was joking – feebly! Will you – have a drink?

YOUNG MAN: No, ma'am. No, thank you. I can't drink on the job.

BLANCHE: O, well, now, let's see... No, I don't have a dime! I'm not the lady of the house. I'm her sister from Mississippi. I'm one of those poor relations you've heard about.

YOUNG MAN: That's all right. I'll drop by later.

BLANCHE: Hey! [*He turns back shyly. She puts a cigarette in a long holder.*] Could you give me a light? [*She crosses toward him. They meet at the door between the two rooms.*]

YOUNG MAN: Sure. [*He takes out a lighter.*] This doesn't always work.

BLANCHE: It's temperamental? [*It flares*] Ah! – thank you. [*He starts away again*] Hey! [*He turns again, still more uncertainly. She goes close to him*] Uh – what time is it?

YOUNG MAN: Fifteen of seven, ma'am.

BLANCHE: So late? Don't you just love these long rainy afternoons in New Orleans when an hour isn't just an hour – but a little piece of eternity dropped into your hands – and who knows what to do with it? [*She touches his shoulders.*] You – uh – didn't get wet in the rain?

YOUNG MAN: No, ma'am. I stepped inside.

BLANCHE: In a drug-store? And had a soda?

YOUNG MAN: Uh-huh.

BLANCHE: Chocolate?

YOUNG MAN: No, ma'am. Cherry.

BLANCHE [*laughing*]: Cherry!

YOUNG MAN: A cherry soda.

BLANCHE: You make my mouth water. [*She touches his cheek lightly, and smiles. Then she goes to the trunk.*]

YOUNG MAN: Well, I'd better be going –

BLANCHE [*stopping him*]: Young man!

[*He turns. She takes a large, gossamer scarf from the trunk and drapes it about her shoulders.*]

[*In the ensuing pause, the "blue piano" is heard. It continues through the rest of this scene and the opening of the next. The young man clears his throat and looks yearningly at the door.*]

Young man! Young, young, young man! Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights?

[*The young man laughs uncomfortably and stands like a bashful kid. Blanche speaks softly to him.*]

Well, you do, honey lamb! Come here. I want to kiss you, just once, softly and sweetly on your mouth!

[*Without waiting for him to accept, she crosses quickly to him and presses her lips to his.*]

Now run along, quickly! It would be nice to keep you, but I've got to be good – and keep my hands off children.⁹⁰

⁹⁰ *SND*, pp. 82-84

Não se pode deixar de aclamar o poeta na produção de uma cena que reúne a um tempo lirismo suave, sensualidade erótica, poesia imagética, tensão dramática e efetividade teatral, corporificando um flagrante refinado do comportamento “transgressor” da romântica Blanche. Do ponto de vista da progressão da ação, esse episódio revela-se altamente significativo, já que desnuda definitivamente a personagem aos olhos do receptor. O fato de ser um jovem rapaz a “vítima” desse flagrante de sedução servirá a seguir como confirmação das denúncias de Stanley, que acaba por descobrir junto ao tal “Shaw” o motivo da destituição de Blanche de sua função na escola: seu envolvimento com jovens alunos. O interessante é que apenas o receptor irá dispor de uma evidência tão concreta para aferir a veracidade do relato de Stanley, já que os outros actantes da trama foram privados de testemunhar a habilidade sedutora de Blanche DuBois. Isso significa que todos os outros personagens da peça concluem pelo comportamento “reprovável” da protagonista através da delação de Stanley, o que, mais uma vez, atesta a habilidade do poeta em brincar com a oposição ficção/realidade, sobretudo porque o delator de Blanche baseou sua “verdade” em um relato fornecido por um tal “Shaw”. Aos que desconhecem a referência literária, a alusão a Bernard Shaw passa despercebida; contudo, ao “espectador ideal”, essa nomeação, que pode ter alimentado um lapso de esperança (o tal homem chamado “Shaw” poderia estar apenas criando mais uma de suas ficções), assistirá a cena do jornaleiro como o dismantelamento dessa relação com o universo ficcional: esse tal Shaw não é o arauto da Força da Vida, mas apenas um dos agentes de *Tanatos*.

Poderíamos continuar a rastrear o texto em suas diversas camadas de significação, como temos tentado fazer em nossa apreciação dessas primeiras cenas da peça. Contudo, a continuidade de uma análise assim miúda escaparia ao escopo deste trabalho, que não pretende esgotar a riqueza da significação textual do drama de Williams, mas apenas avaliar a presença de conceitos identificados em nosso percurso como articuladores estruturais da dramaturgia trágica. Nesse sentido, tendo em mente que os detalhes até agora considerados já podem dar uma idéia bastante elucidativa dos processos de construção de personagens e de suas ações, caminhemos com passos mais largos, detendo-nos apenas nos elementos textuais que digam mais diretamente da elaboração estrutural da ação. Antes, porém, devemos evocar a presença de dois elementos que insistentemente se intrometem nas cenas mais importantes. Trata-se,

primeiramente, do fundo musical que se ouve em vários momentos climáticos da peça. Como não parece possível escrever uma gramática da significação dessa interferência melódica, já que a cada cena a música assume conotações relacionadas ao tom das situações representadas (romantismo alegre, suspense, tristeza, isolamento, solidão), deixemos apenas o registro de seu aproveitamento como outro elemento dramático significativo na tessitura da ação. Assim como a música, a iluminação é outro recurso que também projeta significância, realçando ou obscurecendo o cenário e seus personagens, sugerindo senão significados próprios, certamente corroborando o significado sugerido pela textualidade dramática. De qualquer forma, como o próprio Aristóteles categorizou esses elementos como menos importantes na construção da trama, aproveitemo-nos da proposição do filósofo para nos insentarmos de considerações mais detalhadas sobre esses recursos dramáticos, já que o rastreamento de suas intervenções na ação tornaria nossa análise infundável.

A cortina se ergue na sexta cena para revelar-nos o andamento da relação entre Blanche e Mitch. O parque de diversões que o casal acaba de visitar parece sugestivo da fantasia que move seu relacionamento. Com o ingênuo Mitch, o impulso de Blanche para a ficção assume dimensões extraordinárias. Caminhando, ou melhor, cambaleando, em direção ao seu objetivo – casar-se com Mitch, Blanche não se esquece de forjar uma imagem de mulher idealizada. Por um lado, insiste em parecer “pura”, “decente”, culta, refinada e bela, fazendo questão de se manter sempre fora do alcance da luz, seja para esconder sua verdadeira idade e os repetidos golpes que atingiram sua vaidade, como ela própria desabafa em algum momento ao conversar com Stella, seja para referendar metaforicamente sua aversão à realidade. Por outro lado, não parece ser por acaso que Blanche se revela leitora dos poetas românticos. Conhecedora como é do poder do *pathos*, jamais se esquece de parecer sofrida e desamparada aos olhos de Mitch. É exatamente investindo em sua vitimização que Blanche revela ao namorado (e ao receptor) talvez o dado mais importante que pode ser extraído do seu passado. Em suas próprias palavras, eis o relato sobre a sua infelicidade conjugal ainda na juventude:

BLANCHE: He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery - love. All at once and much too completely. (...) There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate

looking - still - that thing was there. ... he came to me for help. I didn't know that. (...) Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty - which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years. ... Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes, the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way. (...) [then], the boy broke away from me and ran out of the casino. A few moments later - a shot! (...)

It was because - on the dance floor - unable to stop myself - I suddenly said - "I saw! I know! You disgust me..." And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never more for one moment since has there been any light that's stronger than this - kitchen - candle...⁹¹

É possível considerar esse episódio como o “erro trágico” de Blanche, como um exemplo de *hamartia*, e isso por dois motivos: primeiro, por ser um “erro involuntário” no sentido mais literal da palavra grega: errar o alvo. Ou seja, ao revelar abrupta e impensadamente ao marido que conhecia sua condição de “degenerado”, acusando-o de enojá-la com seu comportamento, sendo Blanche extremamente apaixonada por ele, talvez pretendesse apenas “passar a limpo a situação”, ou provocar uma reação em Allan que o obrigasse a se justificar. Na pior das hipóteses, ela talvez quisesse, com suas palavras ásperas, provocar um grave conflito, ou mesmo uma separação, mas é extremamente improvável que a morte tenha estado no horizonte de suas acusações. O suicídio de Allan apresenta-se assim como uma terrível consequência desse “erro” de intenções, dessa falta de discernimento com relação aos limites do marido, se preferirmos, de um patente desconhecimento do Outro. Em segundo lugar, identificamos esse “erro” como *hamartia* porque, enquanto artifício que aciona as ações numa relação causal em direção à catástrofe, a sua “função” coincide com a função do conceito grego, tal como formulado na *Poética*. A morte de Allan engendra um comportamento culposos e, a partir dos desequilíbrios daí decorrentes, instala-se o que impertinentemente (mas não sem justificativas) estamos chamando de *até* – aquela força imperiosa capaz de tornar “cegos” os membros de várias gerações, como uma maldição que se perpetua através dos erros dos antepassados.

Fato é que Blanche não escapa aos seus desejos. Depois que Stanley a desmascara, ela se põe a revelar fatos de sua vida passada capaz de preencherem as lacunas que faltavam para

⁹¹ *SND*, pp. 95-6.

compreendermos melhor sua trajetória em direção ao trágico. Há mais a saber sobre Blanche, além da morte de Alan e a perda de Belle Reve:

BLANCHE: Not far from Belle Reve, before we had lost Belle Reve, was a camp where they trained young soldiers. On Saturday nights they would go in town to get drunk - (...) and on the way back they would stagger onto my lawn and call - "Blanche! Blanche! - The deaf old lady remaining suspected nothing. But sometimes I slipped outside to answer their calls. ... Later the paddy-wagon would gather them up like daisies... the long way home..."⁹²

A morte de Allan e a perda da propriedade fazem de Blanche uma "heróina dos vencidos". Afastada da sua mansão, Blanche passa a se hospedar num hotel de segunda categoria, de nome bem sugestivo: Tarântula - "*the Tarantula Arms*". Segundo suas próprias palavras, era esse o lugar para onde ela levava suas "vítimas":

BLANCHE: After the death of Allan - intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with. ... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another, hunting for some protection - here and there, in the most - unlikely places - even, at last, in a seventeen-year-old boy but - somebody wrote the superintendent about it - "This woman is morally unfit for her position!"⁹³

Seria interessante ponderar sobre esse comportamento ambíguo – esse descomedimento que parece caminhar lado a lado com a ignorância, essa falta de discernimento acerca da obtenção de afetos: não são os desejos do corpo que Blanche procura em suas intimidades com estranhos – mas proteção afetiva. Alguém poderia argumentar que, sendo a própria Blanche a dizer isso, tal racionalização poderia não ser confiável – apenas mais uma de suas muitas mentiras distribuídas ao longo da peça. Contrariando essa hipótese, pode-se dizer a seu favor que, no momento em que produz esse discurso, Blanche nada mais tem a perder – esse discurso não é mais uma estratégia de falseamento moral de um comportamento reprovável, mas sim um desabafo resultante de uma atitude impulsiva de revelação do que não mais pode ser contido – seja porque Stanley e Mitch já houvessem

⁹² SND, p.120.

⁹³ SND, p. 118.

descoberto tudo, seja porque seu próprio comportamento histérico já havia conduzido Blanche a um beco sem saída. Esse seria o momento mais condizente com o que Stanley chamaria de “cartas na mesa”.

Contudo, como numa tragédia os caracteres e o pensamento são subsidiários às ações, não são as intenções de Blanche que irão testemunhar a seu favor. Blanche será julgada não à luz das dificuldades que arruinaram sua vida, ou de sua fragilidade existencial, ou de suas fantasias românticas, mas sim por suas ações, por seus atos “intemperantes” – julgada e condenada pela sua comunidade. Tragicamente “laureada”, (Blanche vem de Laurel), a protagonista de nossa trama mais uma vez se iguala aos heróis das grandes tragédias, revelando como por sob a vestimenta heróica se esconde um “*pharmakós*”, para aproveitarmos outra concepção grega. “Bode expiatório”, tendo perdido a “honra” e o “emprego”, Blanche depois de banida pelas autoridades de sua cidade será sacrificada pelo poeta angustiado com a racionalização do trágico.

Compreende-se, assim, como a hospedagem de Blanche em New Orleans facilita o desfecho trágico de sua caminhada no bonde do desejo... Acostumada a “imobilizar” suas “vítimas” com um comportamento teatralmente sedutor, Blanche passa a experimentar, pouco a pouco, as conseqüências do enfraquecimento desse seu poder de iludir. Incapacitada de enfrentar sua nova realidade, sublinhada não apenas pela decadência material (a sua própria e a do ambiente que a rodeia), pelo esvaimento de sua beleza física, mas, sobretudo, pelo esmaecimento do seu poder de sedução, Blanche se engalfinha pelos corredores da imaginação...

A decisão de Mitch, senão cruel, faz justiça ao logro de que foi vítima e, assim, antecipa a tragédia. Não aparecendo para o aniversário de Blanche, embora estivesse sendo ansiosamente esperado por ela, Mitch faz com que a cena possa ser identificada como uma *peripeteia*, ou seja, aí se dá a inversão da situação na ação efetivamente dramatizada. Aguardado como noivo, Mitch chega depois da “festa”, não para celebrar a data, mas para romper o compromisso e assim transformar a última centelha de esperança em uma vida “digna” num túnel escuro, sem saída:

MITCH: I don't think I want to marry you any more.

BLANCHE: No?

MITCH: You are not clean enough to bring in the house with my mother.⁹⁴

A *anagnorisis*, ou seja, o reconhecimento da situação trágica, não apenas coincide com a *peripeteia*, tal como recomendado por Aristóteles, mas ainda aciona o passo definitivo para a loucura. Blanche deixa de ser a mulher fragilizada pela histeria que chegara à New Orleans num entardecer de primavera, para quem havia ainda uma saída – o casamento com Mitch – e passa a encarnar a esquizofrênica, definitivamente afastada daquele insuportável mundo real, cujos destinos pareciam agora ser comandados pelas fortes mãos de Stanley, afinal, fora ele o seu delator. Estaria assim consumada a sua tragédia? Ainda não. O estupro de que será vítima haverá de assegurar que a incursão aos domínios da loucura seja uma viagem sem volta.

Numa avaliação final das complexidades da peça, pode-se pensar como, embora Blanche tenha sido mensageira da discórdia entre a irmã e o cunhado, embora tenha temperado com a *hybris* todas as suas ações naquela casa, ainda que as mentiras tenham sido o recheio do seu doce discurso, e, mesmo tendo acenado, no início da peça, com o véu da sedução para Stanley, o estupro de que foi vítima parece transcender todas as punições de que poderia ser merecedora, fosse a tragédia um atestado de justiça poética. Não teria sido suficiente o desmascaramento do seu passado, tão bem planejado e executado por Stanley, pondo fim, não apenas ao seu romance com Mitch, mas, sobretudo, à possibilidade de permanecer lúcida?

Certamente, a condição de ruína mental de Blanche ao ser estuprada é o argumento mais forte para tornar Stanley o vilão da estória. Todos os traços positivos perceptíveis no caráter do personagem são diluídos pela crueldade de seu ato de violência sexual contra a passividade patética da loucura. É nessa hora final que se instaura o julgamento dos contendores. E em meio ao fantasioso universo de Blanche, acabamos por identificar um discurso que pode ser pensado como um veredicto, talvez pretendido pelo próprio autor:

⁹⁴ *SND*, p.120- 121.

BLANCHE: (...) some things are not forgivable. Deliberate cruelty is not forgivable. It is the only unforgivable thing in my opinion and it is the one thing of which I have never, never been guilty.⁹⁵

Na cena final, à hora da partida para o asilo, dando o braço ao psiquiatra que a acompanha como se fosse ele um cavalheiro a conduzi-la a um passeio, Blanche pronuncia a frase que iria imortalizá-la aos olhos do mundo:

BLANCHE: Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.⁹⁶

O eco nostálgico dessas palavras, ao tempo em que amplifica o *pathos*, desencadeia o *flashback* racionalizante, permitindo-nos rememorar as relações de causa e efeito envolvidas na trajetória de Blanche, motivo-condutor da obra, eixo central em torno do qual se agruparam os elementos dramáticos tramados por Williams para construir a ação. Nessa revisão retroativa, as categorias opositivas passam a ser reavaliadas e o receptor sente confundidas as suas certezas. Na toada retrospectiva da ação, como discernir os limites entre nobreza e vulgaridade, dignidade e decadência, livre-arbítrio e fatalidade, vontade consciente e desejo irracional? Ainda uma vez, a dramaturgia trágica exhibe através de sua estrutura conflituosa uma poderosa força desconstrutiva que a torna perigosamente “subversiva”.

Hybris - até - *hamartia* - *peripeteia* - *anagnorisis* – *pathos* – tragédia. Cumpre-se, assim, senão precisamente a catarse aristotélica, certamente o compromisso do tragediógrafo: submeter às leis da razão o mundo dinâmico das paixões e instituições humanas convidadas a responder pelo trágico. Não importa o quão livre ou o quão consciente seja o herói em relação ao seu contexto social: o determinismo ditado pelo arcabouço estrutural da ação trágica acaba sempre por referendar a tragédia como um jogo de cartas marcadas, cujo vencedor será sempre um “poeta-ex-machina”, aquele que sabe exatamente onde deve parar a Roda da Fortuna. Nem mesmo o *pathos* que torna comovente o sacrifício da heroína pode nos fazer esquecer que sua tragédia foi enquadrada como consequência de uma correlação de forças entretecidas de forma a racionalizar o desfecho trágico de sua existência. Que Blanche tenha caminhado

⁹⁵ SND, p. 126.

⁹⁶ SND, p.142.

com os próprios pés em direção à sua catástrofe é o argumento mais forte para sustentar essa racionalidade. Que essa lógica racional seja insuficiente para explicar o grande enigma da humanidade é o que garante a salvaguarda do trágico.

5. Um bonde chamado “Censura” em *Uma Rua Chamada Pecado*:

Uma Rua Chamada Pecado foi o título que recebeu a versão em português do filme *A Streetcar Named Desire*, dirigido por Elia Kazan. Esse “retoque” dado pelo tradutor ao título original nos põe em alerta quanto à possibilidade de modificações ou nuançamentos de sentido produzidos pela leitura interpretativa de Kazan em relação à nossa própria leitura do texto da peça. Mudanças mais ou menos evidentes na construção da ação no domínio fílmico podem ter facilitado o julgamento moralizante implicado na opção do tradutor, opção que nos parece desfiguradora de sentido se considerada em relação à análise que fizemos do texto de Tennessee Williams.

A bem da verdade, esse viés interpretativo moralizante aponta diretamente para a questão da censura, que não está ausente do contexto em que foi produzido o filme, originado sob o famoso Código Hayes, de moralidade e civismo, que assombrava os estúdios hollywoodianos em meados do século passado. Sabe-se que muitos cortes foram impostos a Kazan pela própria Warner Brothers. O fato é que, à luz da determinação expressa de um dos artigos do Código Hayes, segundo o qual “*The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationships are the accepted or common thing...*”⁹⁷ é possível e até “recomendável” que a tragédia de Blanche seja avaliada nos termos escolhidos pelo nosso tradutor, como um grande pecado.

Essa mão pesada da censura talvez possa responder pelo primeiro corte significativo de uma cena importante no texto da peça – a cena inicial da trama de Williams. O filme de Kazan não começa, como a peça, com o arremesso do pacote de carne manchado de sangue que o animalesco Stanley atira à esposa “*on his returning home after the killing in the jungle*”, como diria Blanche. Ao invés da agressiva metáfora e do desfile de personagens diante do velho sobrado, Kazan nos leva a uma estação ferroviária para assistirmos a chegada de Blanche a New Orleans. Essa opção invalida toda a nossa leitura acerca da utilização da carne sangrenta como signo profético, produtor e unificador de sentido, signo ambíguo, como entendemos, de desejo e morte. Isso não significa que a alternativa encontrada por Kazan não tenha

⁹⁷ Cf. LAWSON, *op.cit.*: 337.

desdobramentos importantes. Por um lado, concentrando o início da narrativa na chegada de Blanche, o cineasta fortalece o eixo centralizador da história que o filme irá contar, contribuindo para uma apreensão da trama filmica de forma ainda mais unificada que a da peça, ajudando o receptor a perceber desde o começo o fio condutor da ação. Não se pode esquecer também que os recursos para o tratamento da ação no cinema favorecem deslocamentos espaciais vedados ao teatro, por isso mesmo significativos para o reconhecimento de uma linguagem que se tenta afirmar como arte autônoma. Tirar-nos da frente do sobrado e conduzir-nos a uma estação ferroviária longe do cenário principal onde se deflagram os conflitos é uma forma eficaz de referendar essa liberdade da estética cinematográfica.

Contudo, para além da intervenção da censura no sentido de sugerir modificações na cena inicial e a despeito do favorecimento dos recursos técnicos da linguagem cinematográfica, não podemos deixar de considerar a própria liberdade interpretativa de Kazan em relação ao texto original. Algumas de suas iniciativas produzem desvios significativos em relação à análise que fizemos da peça. Atentemos para as implicações desses desvios na construção da ação filmica, ou, da “ação cinemática”, como diria Lawson, tentando, no limite possível, enquadrar essas modificações à luz de uma perspectiva estética ou semiótica da narratividade filmica.

Considere-se, por exemplo, uma evidência bastante concreta da acentuação do tom realista dessa trama filmica em relação à trama literária de Tennessee Williams. O bonde chamado “Desejo” na obra de Kazan não é um veículo ao qual os personagens apenas aludem discursivamente e que, de referência em referência, acaba por se revelar uma aplaudida metáfora da desastrosa viagem de Blanche. O bonde do desejo de Kazan tem no filme uma dimensão real, concreta, aparecendo efetivamente diante dos nossos olhos, identificado por uma inscrição onde se lê “DESIRE”. Reflexo de uma vontade de realismo, mas talvez também imposição do que Lawson entendeu como uma necessidade premente da ação cinemática: criar impacto visual.

Dissemos que o filme de Kazan elimina a cena inicial da peça de Williams. Mas não consideramos ainda o recurso proléptico que o filme nos oferece como alternativa. O cineasta que decidiu pela supressão da cena da carne manchada de sangue oferece-nos um alternativo, mas igualmente poderoso *flashforward*, bem mais estritamente relacionado à trajetória da

protagonista: em sua chegada solitária à estação de New Orleans, Blanche é acudida por um jovem marujo, que a conduz delicadamente ao bonde chamado “Desejo”. A interpolação da figura de um jovem marinheiro nessa primeira cena nos parece genial: por um lado, o rapaz de uniforme branco antecipa a revelação da verdade sobre a “pureza”, a “ingenuidade” da juventude “corrompida” pela “impura”, embora também “branca” Blanche; por outro lado, desafiando a pureza implicada simbolicamente na cor do uniforme, a relação quase estereotipada entre a vida dos marinheiros e a idéia de devassidão sexual. O entrosamento imediato, embora fugaz, que se estabelece entre o jovem marujo e a mulher (literal e metaforicamente “perdida”), carente de orientação, a forma como ele a ajuda a tomar o bonde do “Desejo”, tudo isso empresta à cena uma dimensão proléptica altamente eficaz, além de sugerir a organicidade da construção estrutural da ação. Em uma leitura retrospectiva, as últimas palavras de Blanche na peça remetem-nos à cena inicial: *“Whoever you are, I’ve always depended on the kindness of strangers”*⁹⁸ e o filme termina como começa, com a presença de um estranho a referendar o sentido das nostálgicas e comoventes palavras de Blanche.

Seria interessante observar que essa associação que fizemos à simbologia do branco provém não exatamente da imagem fílmica, que, sendo em preto e branco, só permite investimentos interpretativos no domínio da cor a partir de outros fatores de inferência. Nesse caso específico, a convencionalização do branco no uniforme dos marinheiros é o que nos leva a falar com tanta segurança de uma cor que na tela, embora clara, não se destaca com nitidez de outras tonalidades claras. Isso acontece com frequência no processo de recepção dos filmes em preto e branco. Embora as cores do mundo deixem apenas seus rastros na tela, perceptíveis nos contrastes de luz e sombra, somos às vezes convidados a colorir as imagens do filme, recuperando cores a partir de outros dados da realidade que nos é sugerida pela narrativa imagética. Assim, por exemplo, ao vermos Stella passando batom nos lábios em uma das cenas, logo “enxergamos” sua boca como estando tingida de alguma tonalidade entre o rosa e o vermelho, muito embora a cor do batom sugerida pelo cinza que se vê na tela pudesse perfeitamente ser violeta, marrom ou até azul. A decisão que guia nossa imaginação provém aí, não exatamente da gradação de sombra da imagem, mas da inferência que fazemos a partir

⁹⁸ *SND*, p. 142.

das cores do espectro normalmente utilizadas nos batons. Isso significa que somos capazes de preencher de cores o universo imagético dos filmes em preto e branco, sobretudo se na cena a cor tem um estatuto de ênfase dramática, como é o caso do uniforme do marinheiro. Como dito em relação ao teatro, também no cinema a transferência de dados da nossa realidade para fundamentar a interpretação ficcional decorre do fato de ser o mundo do filme um universo conceptual, não ontológico, embora a concretude da performance, fílmica ou teatral, pareça camuflar essa assertiva. Como nos universos conceptuais da ficção os dados jamais são totalmente estipulados, a constante viagem do receptor ao mundo real em busca de informações para recuperar dados em *off* que se revelem importantes para a atribuição de sentido ao mundo ficcional. Mas voltemos à cena inicial.

Depois de vermos Blanche tomar o bonde do Desejo, seu percurso nesse veículo e sua trajetória no bonde chamado Cemitérios nos são negados. Mas a câmera de Kazan não deixa de explorar seu potencial narrativo e descritivo, acompanhando os passos da protagonista recém-chegada aos Campos Elísios, seguindo-a em sua caminhada pelas ruas agitadas do bairro até que a assustada mulher encontre o endereço que procura. Como bem disse Lawson ao considerar a ação cinematográfica: “*Nothing in the novel has a similar visual impact, and nothing on the stage has similar scope*”.⁹⁹

A chegada de Blanche diante do sobrado reproduz em parte o mesmo efeito sugerido pela nossa leitura da peça: a surpresa, ou melhor, a decepção da protagonista em relação à vida da irmã naquele bairro decadente. Mas logo se percebe outra modificação marcante na construção estrutural da ação. Na versão de Kazan, ao invés de ser introduzida no sobrado por Eunice, Blanche é informada sobre a ida de Stella a um boliche próximo à casa e é para lá que se dirige, para encontrar a irmã. Esse desvio em relação à peça, embora mais uma vez facilitado pela liberdade espacial da ação cinematográfica, tem também outra motivação e implicações importantes em vários sentidos.

Ao impedir Blanche de aguardar Stella na casa da irmã, o filme sonega uma série de informações que a peça nos fornece e que elencamos em nossa interpretação como importantes ao complexo processo de caracterização de Blanche. Por exemplo, no filme não há o diálogo entre Blanche e Eunice a partir do qual o receptor começava a conhecer a

⁹⁹ LAWSON, *op. cit.*: 380.

desconhecida recém-chegada. As falas de Eunice, tentando ser simpática com a visita, acabavam por nos revelar que Blanche era professora, que vinha do Mississippi, que morava em uma grande propriedade. Esses breves comentários enquadravam rapidamente a vida da “heroína” sob um ângulo capaz de distingui-la do cenário rude e empobrecido que a acolhe e isso por si só desperta a atenção do espectador, favorecendo expectativas quanto ao encaminhamento da ação. A fala de Eunice oferecia inclusive a possibilidade de uma visualização metafórica do local onde Blanche teria enfrentado *Tanatos*, “*a great big place with white columns*”¹⁰⁰, uma descrição simplificada, mas (ou por isso mesmo) muito apelativa a uma decodificação da mansão como um templo grego, neste caso, um lugar bastante apropriado a grandes “tragédias”. O encaminhamento das falas de Eunice recebiam na peça um rico fecho, sinalizador de futuras verdades que antecipavam não apenas a perda da propriedade, mas o preço pago por Blanche para tentar evitar a perda: “*A place like that must be awful hard to keep up*”.¹⁰¹

O filme tampouco nos dá tempo para uma percepção gradativa do estado nervoso da protagonista. Talvez porque o próprio filme tem um ritmo nervoso, agitado, bem mais do que nos sugere o “*tempo*” da peça. Vimos como no texto de Williams a espera na casa da irmã permite-nos testemunhar com calma a agitação de Blanche, temos tempo suficiente para observar seu nervosismo, sua reação quando do miado de um gato, sua ânsia por um trago que engole com avidez histérica. Enquanto aguarda Stella, tanto Blanche quanto o receptor testemunham as condições materiais daquele lar, sentem o desconforto da personagem diante da precariedade do lugar, aliás, a própria Eunice se desculpa pela desarrumação da casa, de maneira que o contraste entre a figura elegante de Blanche e a vida rude dos Kowalski se revela com bastante naturalidade, induzindo o receptor a vivenciar de perto as condições que favorecem o conflito severo estruturado a partir da incapacidade de Blanche de se adequar à sua nova realidade. Nesse sentido, é possível propor que a limitação espacial da ação no teatro, o confinamento de personagens e receptores a um único cenário, no caso da peça de Williams, é um poderoso ingrediente dramático, já que acentua o sentido inescapável do conflito trágico.

Dissemos que a decisão de Blanche de se dirigir ao boliche tinha outra motivação, além da liberdade espacial da ação cinematográfica. Trata-se da necessidade que tem a ação filmica de

¹⁰⁰ SND, p. 17

¹⁰¹ SND, p. 17.

sustentar a dinâmica visual. É o caráter narrativo do cinema que o leva a assumir uma responsabilidade tão acentuada com essa dinâmica. O teatro apenas “ostenta” a ação. O espectador é relativamente livre para observar o que quiser no universo que lhe é posto diante do olhos, embora seu ponto de vista permaneça fixo. Isso explica como no teatro as superposições interpretativas na decodificação linear da ação só são garantidas quando explicitadas nos discursos ou nos gestos dos personagens (daí a importância dos dêiticos), embora a iluminação tenha um papel importante no monitoramento dessa dinâmica da observação. Mas é possível no teatro assistirmos, por exemplo, à representação de uma peça de Eugene O’Neill, sem chegarmos a nos interessar pelos livros que o autor faz questão de colocar na estante da sala em suas orientações cênicas. Numa versão filmica dessa obra, os títulos desses livros dificilmente passariam despercebidos ao espectador, já que o narrador trataria de enquadrá-los sob algum ângulo ênfatico. Isso significa que o espectador do filme, nesse sentido do monitoramento da dinâmica visual, é menos livre que o espectador de teatro. O que ele deve ver é o que lhe é mostrado, no momento e na ordem que bem aprouve ao narrador. Claro que essa responsabilidade com a dinâmica visual está estreitamente relacionada às potencialidades técnicas da linguagem cinematográfica – a livre movimentação da câmera, suas infinitas possibilidades de angulação e enquadramento, além do encadeamento sequencial dos planos é o que favorece essa lógica visual dinâmica.

Interessante é notar como essa lógica visual dinâmica contaminou o próprio conceito de ação no cinema. Sim, porque, como vimos, a essência da ação dramática não se consubstancia na “atividade”, entendida como movimentação física, deslocamento espacial, agitação. A ação se sustenta no encadeamento dramático dos conflitos, isto é, na força opositiva dos contrastes, das vontades em guerra e não na mobilidade física. Tudo isso indica que o conceito de “ação” originado no cinema é resultado de um estiramento dessa responsabilidade com a dinâmica visual que o filme assume enquanto narrativa por imagens sequenciais. Se considerarmos que a versão de Kazan situa-se num contexto histórico de afirmação da autonomia da linguagem cinematográfica, fica mais fácil entender o ritmo agitado, nervoso mesmo do filme. Na versão mais recente, de Glenn Jordan, a ação não parece mais contaminada por esse dinamismo imagético, seja porque num tempo de impensáveis efeitos especiais o cinema não mais precisa afirmar o que quer que seja para patentear as potencialidades de seus recursos técnicos, seja porque esse dinamismo exarcebado da ação

acabou sendo canalizado para uma categoria genérica específica, a dos chamados “filmes de ação”.

O fato é que o boliche que nos é apresentado no filme de Kazan mais parece um ringue de luta. A cena é caracterizada por uma agitação constante. Além da movimentação e do barulho no local, Kazan se esmera em tornar tenso o encontro das irmãs. Mal se abraçam e Blanche já tece uma série de comentários desagradáveis sobre a casa de Stella, encadeando falas que no texto de Williams só aparecem depois de muita conversa e entrecortadas por expressões de carinho, como por exemplo, a desconcertante referência de Blanche a Edgar Allan Poe como sendo o único escritor digno de conceber uma descrição da residência dos Kowalski.

O desconforto gerado pela atmosfera tensa do encontro motiva Stella a mudar de assunto, convidando Blanche a conhecer Stanley, que está a jogar boliche, ou melhor, a brigar com seus colegas de jogo, envolvido em uma tremenda confusão. Blanche se recusa a ser apresentada ao cunhado antes de tomar um banho e de se trocar, limitando-se apenas a observá-lo de longe. Isso nos permite pensar que no filme, como na peça, a Blanche é dada a oportunidade de observar Stanley antes de ser observada por ele, o que poderia ser entendido como uma vantagem que lhe é concedida na luta que os dois irão travar. Mas vale a pena considerar que a situação tramada por Williams, que permitiu a Blanche uma antecipação ao encontro real apenas por meio de uma fotografia na qual Stanley aparece uniformizado e condecorado como um honrado militar é bem diferente da oportunidade criada por Kazan, que obriga Blanche a ver Stanley pela primeira vez “em ação”. Esse desvio empreendido pelo filme não apenas se encaixa bem na percepção de ação cinemática enquanto movimento, agitação, mas ainda tem um outro desdobramento que parece interessar ao cineasta: a imagem de Stanley “em ação” se afigura como bastante sugestiva da masculinidade animaléscica que Williams utilizou como traço fundamental em sua caracterização. Contemplar um homem que se destaca dos seus pares não só pela sua bela compleição, mas também por sua violência e força física é uma forma de dar a Blanche, já ao início, mais um motivo de preocupação, dentre as muitas que a protagonista carrega consigo, desta forma contribuindo para acentuar a atmosfera de tensão que temos assinalado nessa cena.

Essas modificações nos autorizam a antecipar que parece haver uma linha mestra afastando a nossa leitura interpretativa da obra de Kazan da leitura que fizemos da peça. No

momento, não poderíamos deixar de registrar uma nota explícita de tensão angustiada que acentua a condição histórica de Blanche para além do tom sugerido pelo texto de Williams, fazendo com que a protagonista se apresente nessas cenas iniciais, mais como uma desequilibrada mental do que como uma mulher emocionalmente debilitada. Se é verdade que “a primeira imagem é a que fica”, compreende-se melhor a expressão que ouvimos de um espectador em um dos debates que realizamos sobre o filme de Kazan: “Essa mulher é doida!”, comentário endossado por outros espectadores. Na versão de Glenn Jordan, a nosso ver, bem mais aproximada do texto, Blanche consegue angariar mais empatia em sua apresentação, sugerindo antes fragilidade que insanidade mental.

Não se pode esquecer que a linguagem do cinema tem dois recursos valiosos que se aglutinam para acentuar a tensão dramática da ação: o primeiro, a alternância de planos, que permite a construção da cena dramática através de uma sequência intervalada de imagens, enquadrando ora um, ora o outro dos agentes dos conflitos, gerando um padrão narrativo que fomenta a expectativa, acentuando a tensão; em segundo lugar, contribuindo para acentuar a dramaticidade desse padrão já tenso de imagens alternadas, o cinema ainda conta com o recurso às diversas angulações e aos diferentes graus de proximidade dos enquadramentos. O *close-up*, por exemplo, ao aproximar do receptor o rosto dos personagens em conflito, produz uma intimidade e uma concentração da atenção impossíveis para o teatro. Tampouco se pode esquecer os efeitos sonoros e a iluminação como estratégias bastante efetivas para sublinhar a dramaticidade ou outros efeitos sugeridos pelas diversas situações. Isso significa que em havendo uma disposição do cineasta no sentido de acentuar a atmosfera dramática da trama teatral, o recurso a esses mecanismos possibilitam criar uma tensão excedente altamente eficaz.

Assim é que valendo-se desses recursos, Kazan¹⁰² empresta a várias cenas uma tensão conflituosa muito apelativa a um universo filmico que se quer mais “dramático” que o próprio drama. Embora seja possível afirmar que a narração autoral da trama comporta-se, no geral, como uma narração abstrata, favorecendo a natureza de “ostentação” da própria ação dramática, não são pouco significativos os momentos em que a câmera se intromete na diegese

¹⁰² Estamos concentrando na figura do diretor todas as responsabilidades sobre a composição do filme, embora um texto filmico seja antes produto de uma equipe. Essa simplificação, comumente adotada como meio de facilitar a abordagem crítica, fica corrigida nos anexos deste texto, onde constam as fichas técnicas de cada um dos dois filmes analisados no corpo do nosso trabalho.

para intensificar os efeitos sugeridos pelas situações dramáticas. Por exemplo, o encontro inicial entre Blanche e Stella, a cena na qual a protagonista relata à irmã a perda da propriedade, o primeiro embate entre Blanche e Stanley, esses e vários outros episódios conflituosos aparecem intensificados na tela pela alternância sequencial dos personagens enquadrados nas imagens, registrando a câmera com bastante proximidade as disposições e reações emocionais patenteadas nos rostos dos atores. Registre-se, nessas e em outras passagens, os perturbadores, por isso mesmo significativos, efeitos da iluminação do filme, a sublinhar o padrão tenso, nervoso e agitado das cenas.

As potencialidades da angulação também são exploradas em função do reforço da significação sugerida pela situação. Assim, por exemplo, a “ostentação” filmica da primeira conversa entre Blanche e Mitch se dá através do enquadramento de cada um dos personagens sob o ângulo de observação do outro, sendo que Mitch permanece em pé enquanto Blanche se acomoda em uma cadeira. Interpretando os ângulos de filmagem dessa cena em função da significação sugerida pela trama, é possível aplaudir o exagero da estatura de Mitch, enquadrado de baixo para cima, e, por outro lado, a pequenez de Blanche, observada de cima para baixo. Naquele momento, parece claro que Mitch se oferece a Blanche como uma esperança de salvação, de maneira que se torna muito apropriado o seu enquadramento sob uma perspectiva que o eleva e desta forma o dignifica. Discurso imagético semelhante é utilizado na cena em que Stanley permanece aos pés da escada do sobrado gritando por Stella, que surge diante dele (e de nós) observada de baixo prá cima, portanto, em condição de superioridade, enquanto o marido humilhado é-nos mostrado de cima prá baixo. Não deixa de ser significativo o fato de que o restabelecimento da paz entre os dois se dá a partir da descida de Stella e não da subida de Stanley. De qualquer forma, como em todo o filme esses recursos apenas acentuam o tom sugerido pela própria situação dramática, podemos, a despeito do óbvio prejuízo estético, afastarmo-nos de uma análise mais detalhada dessa tessitura imagética, o que tornaria nossa tarefa infundável, para continuarmos a considerar outras questões de ordem estrutural na construção da ação.

Falávamos há pouco da caracterização de Blanche. Na verdade, não é apenas o acento da tensão dramática que produz nuançamentos divergentes na composição do caráter da protagonista. Já que estamos rastreando as linhas de força que possam explicar as divergências notadas no filme em relação à análise da peça, registre-se a cena em que Blanche fala sobre o

seu passado como ilustrativa de uma outra tendência que observamos no tratamento da ação nesse filme: uma expressiva supressão da dimensão poética dos discursos em favor de uma ordem mais pragmática.

Na fala em que Blanche se refere à sua luta reiterada contra *Tanatos*, diversos cortes produzem um texto filmico que se afasta de um investimento poético, aliás, bastante efetivo à produção do *pathos*. Deslocando o acento da temática existencialista para os aspectos pragmáticos do sofrimento e boicotando falas que, segundo a nossa leitura da peça, dignificavam Blanche, ao lhe permitir se expressar com sensibilidade e beleza acerca de sua relação sofrida com a vida, o texto de Kazan negocia a riqueza poética e a profundidade do relato em favor de um discurso antes prático que poético, antes acusatório que comovente. Tudo o que colocamos em negrito desaparece na versão filmica:

BLANCHE: I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! **[The long parade to the graveyard!]** Father, mother! Margaret, that dreadful way! **[So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish!]** You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. **[Funerals are quiet, but deaths - not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, "Don't let me go!" Even the old, sometimes, say, "Don't let me go". As if you were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. And, oh, what gorgeous boxes they pack them away in! Unless you were there at the bed when they cried out, "Hold me!", you'd never suspect there was struggle for breath and bleeding. You didn't dream, but I saw! Saw! Saw! And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go!]** How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? Death is expensive, Miss Stella! **[And old Cousin Jessie's right after Margaret's, hers! Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!... Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey - that's how it slipped through my fingers! Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? Only poor Jessie - one hundred to pay for her coffin. That was all, Stella!]** And I with my pitiful salary at the school. Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! I let the place go? Where were *you*! In **[bed]** there with your - Polack! ¹⁰³

Parece claro que esses cortes não apenas empobrecem o discurso verbal da ação filmada por Kazan, mas ainda contribuem fortemente para fazer de Blanche uma protagonista

¹⁰³ SND, pp. 26-7.

bem menos empática que a Blanche modelada por Tennessee Williams. Observe-se ainda na cena acima transcrita a intervenção da censura, recomendando a substituição da acusação de Blanche “*Where were you! In bed with your – Pollack!*” por “*Where were you! In there with your Pollack!*”. Ao longo de nossa análise esperamos poder demonstrar como os cortes e as modificações motivadas pela censura impedem que o tratamento da temática da sexualidade opere no sentido do efeito produzido pelo texto de Williams, ou melhor, no sentido do efeito que do seu texto inferimos em nossa leitura.

A cena em que Blanche e Stanley se encontram pela primeira vez é um momento memorável. A partir dessa cena, qualquer representação teatral ou filmica de *Um Bonde Chamado Desejo* sentirá o peso da notável caracterização do Stanley Kowalski interpretado por Marlon Brando e dirigido por Kazan, resultado de uma obediência quase cega às recomendações explícitas de Tennessee Williams com respeito ao personagem. Isso significa que os nuançamentos interpretativos no que diz respeito à construção da ação no filme parecem dever-se sobretudo a desvios na caracterização de Blanche, como esperamos poder demonstrar.

O fato é que já esse primeiro contato entre os dois antagonistas prenunciam a sexualidade como uma força a um tempo emocionalmente vitalizante e dramaticamente sinistra que comanda suas relações na trama. Considerando o papel do receptor na construção de tramas dramáticas, é possível pensar como essa atmosfera de sexualidade é apelativa ao público. Por outro lado, como a ação constrói-se como “tragédia” no sentido grave do gênero, o erotismo que aí aparece transcende sua função enquanto elemento de apelação para assumir uma forte conotação de ingrediente trágico. Não é nova essa articulação entre sexualidade e tragicidade. A dimensão sedutora das aventuras sexuais excessivas ou transgressoras tem sido aproveitada pelos tragediógrafos desde as origens da tragédia nos palcos dionisiacos.

Simbolizando o entrelaçamento entre a atração sedutora e a promessa do trágico, na cena que Stanley e Blanche apresentam suas armas – as poderosas armas da sensualidade, há um dado momento em que um gato mia e isso apavora Blanche, cujo estado emocional debilitado se deixa revelar a todo momento em gestos ou comportamentos histéricos. Embora tenha sido Tennessee Williams aquele que fez o gato miar, é Kazan quem aproveita a cena como signo unificador de sexualidade e tragicidade, permitindo que Blanche se apoie no braço de Stanley nesse momento do susto, propiciando esse breve contato carnal uma

experimentação estimulante à sensualidade aguçada dos dois personagens, o que não passa despercebido ao receptor. Imediatamente depois do “choque”, Stanley brinca imitando o gato, nessa hora representando, ou melhor, antecipando o perigo que no fim das contas haverá de advir do jogo da sedução, quando o gatinho brincalhão se transformar em tigre selvagem.

O fato é que a atmosfera de sensualidade proposta na peça aparece em certos momentos amplificada no filme, sobretudo no que diz respeito ao relacionamento entre Stella e Stanley. Por exemplo, na cena em que Stella apela ao marido para que ele seja gentil com Blanche, Williams recomenda a Stella um único beijo e diz-nos que Stanley deve recebê-lo “*with lordly composure*”¹⁰⁴. No filme de Kazan, Stella beija o marido, não uma, mas reiteradas vezes, permanecendo “pendurada” no pescoço do amado, sussurrando-lhe sensualmente toda uma longa fala enquanto ele saboreia seu prato de frios. Essa “ousadia” sensualista, ao tempo em que escapa com mais facilidade aos crivos da censura, já que se justifica como endosso mesmo de um matrimônio feliz, também serve de contraponto para acentuar por contraste o efeito dramático do conflito para o qual descamba a conversa do par enamorado. Se considerarmos que Blanche estará no centro desse e de outros conflitos entre o casal, a ênfase na aproximação dos dois é uma forma efetiva de aumentar a responsabilidade de Blanche nas divergências que a partir de sua chegada começam a ameaçar a relação Stella/Stanley.

Falamos de nossa capacidade de colorir o universo ficcional em preto e branco, o que é verdade. De repente deparamo-nos com uma cena em relação à qual nossa capacidade imaginativa não parece suficiente para referendar a interpretação que demos ao desmantelamento do baú na peça de Williams. Havíamos proposto que os “tesouros” de Blanche esparramados por Stanley no *setting* rústico era uma estratégia bastante eficaz para embelezar a cena, infestando o cenário empobrecido com signos estéticos – roupas, peles, colares de pérolas – signos desconstrutores, ambíguos, porquanto, embora bastante efetivos como objetos cênicos, em essência objetos baratos, *kitsch*, apenas representações grosseiras do belo. Na verdade, não sentimos que essa interpretação se sustente no filme de Kazan. A arca do tesouro não se comportou como esperávamos em nossa leitura da peça e desconfiamos que a ausência de cor no filme possa ter contribuído para a ineficácia estética da cena, que, entretanto, permanece efetiva enquanto elo na cadeia dramática. Aliás, foi só depois de

¹⁰⁴ *SND*, p. 82.

eliminada a possibilidade de leitura da cena pelo viés da estética que conseguimos enxergá-la como simbólica em outro sentido, como representativa do papel de Stanley de dismantelar a vida de Blanche. Se como ela mesma diz, todos os seus pertences estavam naquela arca, a arca se oferece como signo da sua existência, fantasiosa como os tesouros que lhe restam e passível de ser desarrumada por um agente dramático.

Referendando a pressa de Kazan em acentuar a insanidade mental da protagonista, já ao final do primeiro diálogo entre Blanche e o cunhado, a codificação da linguagem filmica entra em cena para representar os sinais da loucura que o diretor parece querer antecipar: recursos sonoros fazem ecoar repetidamente nos ouvidos de Blanche (e nos nossos, mas não nos de Stanley) as perguntas sobre o seu passado. Convidada à reflexão sobre o seu sofrimento, Blanche perde-se a escutar uma *polka*, até que um tiro (neste momento ainda não previsto por Williams) vem interromper a representação precoce da loucura, que nós, mas não Stanley, podemos testemunhar com bastante clareza. Talvez devêssemos lembrar que a estrutura dessa estratégica de codificação, que representa a insanidade de um personagem levando-o a ouvir o que outros não ouvem ou a ver o que outros não vêem, é devedora da tradição teatral mais antiga, aparecendo com efetividade singular em *Ajax* de Sófocles, como demonstramos no primeiro capítulo deste trabalho. Do ponto de vista da teoria do cinema, ficamos pensando que a distinção entre dimensões homodieéticas e heterodieéticas é insuficiente para explicar esse tipo de codificação.

Ao final do primeiro grande conflito entre Blanche e Stanley, um detalhe sutil merece ser considerado para referendar as mudanças que estamos tentando assinalar no processo de caracterização da protagonista modelada por Kazan. Williams nos diz que ao saber da gravidez de Stella, Blanche abre os olhos (“*opens her eyes*”) e reage da seguinte forma: “*Stella? Stella going to have a baby? [dreamily] I didn’t know she was going to have a baby!*”¹⁰⁵ Na interpretação dada no filme a esta cena, a notação “*dreamily*” foi subvertida e Blanche nos é apresentada não exatamente com ares de sonhadora, mas examinando os traços do seu próprio rosto envelhecido no espelho, ao tempo em que pronuncia as palavras acima. Claro que embora essa seja uma manobra sutil na interpretação do texto original, trata-se indubitavelmente de uma estratégia desviante, já que implica uma reação inconsciente de

¹⁰⁵ SND, p. 43

“despeito” ou “inveja” ausente na peça de Williams. Isso explica como no texto dramático o abraço de Blanche felicitando Stella pela gravidez é aceito sem reservas como verdadeiro pelo espectador, que não é induzido a desconfiar do gesto afetoso, pelo contrário, cai bem aos olhos da recepção essa reação positiva, já que Blanche acaba de ser destrutada pelo pai da criança e, ainda assim, acolhe incondicionalmente a chegada do bebê. Na versão de Kazan duvidamos da reação simpática de Blanche para com Stella. Silenciada nos momentos mais elevados dos seus discursos, acentuadas e antecipadas evidências de seu desequilíbrio mental, substituído o tom poético de suas falas por um tom pragmático, mantido o seu comportamento vaidoso e a sua prepotência, essa reação implícita no gesto de Blanche diante do espelho não deixa de ter implicações negativas no que diz respeito à sua recepção enquanto personagem trágica. Ao que tudo indica, Kazan tem um projeto articulador desses desvios na caracterização de Blanche e esperamos poder desvendá-lo ao final de nossa análise.

A noite do jogo de *poker* no filme de Kazan é exemplar no que diz respeito a duas características que temos elencado como essenciais à ação cinematográfica: a necessidade de criar impacto e dinamismo visual. Uma amostra valiosa da liberdade criativa de Kazan na produção de situações dinâmicas é a interpretação que dá a um comentário inacabado de Stella no texto da peça. Conversando com Blanche sobre as esposas dos jogadores, Stella soltava no texto de Williams a seguinte fala, reticente e descompromissada, sugestiva de um momento alegre e descontraído numa cena que se revelará altamente dramática:

“You know that one upstairs? [*More laughter*] One time [*laughing*] the plaster – [*laughing*] cracked – ¹⁰⁶

No filme, isso “dá samba”. O terceiro ato começa na narrativa fílmica com a seguinte situação (inexistente no texto da peça, mas construída por Kazan a partir da fala reticente de Stella): Eunice acorda no meio da noite, acende a luz, não vendo o marido ao seu lado na cama, consulta o relógio. A cena transfere-se para a mesa de *poker*. Os jogadores escutam pancadas no teto e deduzem imediatamente que é Eunice quem está a bater furiosamente no chão no andar de cima, irritada com o fato de estar seu marido ainda metido com o jogo.

¹⁰⁶ *SND*, p. 50

Stanley sugere que Steve suba até a sua casa e mande Eunice parar com as pancadas. Steve recusa a proposta, alegando que se subir, a esposa não o deixará mais descer e pede então aos companheiros que ignorem as batidas. Em seguida, o próprio Steve relembra o dia em que Eunice havia jogado água quente através dos furos. A cena muda imediatamente para o andar de cima e logo se vê Eunice encaminhando-se para o fogão com uma chaleira. Volta a cena do jogo, os homens se entreolham desconfiados do silêncio que magicamente se instaurou e, sem dizer nada um ao outro, levantam juntos, como que movidos rapidamente por alguma intuição, afastam a mesa para um lugar mais seguro, a salvo dos furos do teto, e recomeçam a jogatina.

Construindo uma narrativa filmica coerente e verossímil a partir da pequena deixa de Stella, Kazan introduz uma situação que pode ser aplaudida como manobra de abertura humorística de uma cena que se revelará, como vimos na peça, fortemente dramática. Contudo, ainda que a opção pela inserção do humor na dramaturgia trágica tenha uma origem que remonta aos gregos, para além de seu caráter enquanto estratégia de alívio da tensão que enrijece o receptor, a opção pela invenção dessa situação parece devedora também da necessidade de emprestar impacto visual e dinamismo à ação cinemática.

Aliás, não se pode deixar de notar na versão filmica desse terceiro ato o exagero de agitação que se instaura com a reação de Stanley. Embora na própria peça o conflito tramado nesse ato se resolva em agressão física, a reação violenta de Stanley surge no texto como efeito natural de sua caracterização animalesca, não como proposta de equacionamento entre “ação e agitação”. A dinâmica do conflito tramado por Williams provém de uma complexa configuração de situações mal resolvidas que convergem para a “ação” agressiva, facilitada pela caracterização de Stanley que, nessa cena, sente-se provocado por vários agentes dramáticos: por Stella, que insiste para que o jogo termine, por Mitch, que não deseja mais jogar, e por Blanche, que liga o rádio pela segunda vez, contrariando a ordem anterior do cunhado no momento exato em que Stanley acaba de perder um lance na mesa do jogo. E mais, há ainda a intervenção do álcool, Stanley está embriagado. Vê-se como Williams encurrala o personagem, forçando-o a uma reação agressiva cuja dinâmica se mostra internamente motivada, cuja significação provém de uma complexa amarração entre diversas situações conflituosas que esperam um desfecho. Embora Stanley já tenha dado mostras de sua caracterização violenta, sua reação na cena do jogo não é agitação gratuita, mas acontece no momento em que os conflitos, tendo atingido seu ponto de dissensão máxima, convergem para

uma crise dramática da qual uma nova situação há de emergir, superando aqueles conflitos em uma nova ordem e assim adiantando a marcha em direção ao trágico. No filme, embora todos esses motivos estejam presentes, já que a ação cinemática não prescinde de um alicerce estrutural, o exacerbamento do dinamismo visual acaba por tornar a cena quase caricata. A confusão e a pancadaria que se instalam são tão excessivas que nos fazem pensar que a situação dramática negociou a seriedade que lhe é devida por uma opção quase cômica do tipo “muito barulho por nada”.

Ainda tratando da representação filmica do terceiro ato, observa-se pequenos cortes nas cenas no sentido de enxugar a representação verbal da ação, seguindo a orientação pragmática que já anotamos em outro momento. Talvez seja significativo que esses cortes estejam quase unicamente limitados aos discursos de Blanche, seja porque ela é realmente a grande tagarela da peça, seja porque interessa ao projeto do autor a supressão de algumas de suas falas. Assim, por exemplo, nesse ato, eliminam-se as referências de Blanche aos seus ancestrais franceses, suprime-se um discurso no qual Blanche fala sobre como o sofrimento lapida as pessoas, mas é possível afirmar que, pelo menos neste momento, esses cortes não têm maiores conseqüências e até se mostram efetivos enquanto estratégias de enxugamento dos discursos verbais. Entretanto, em conjunto com outros cortes, a supressão dessas falas apontam para a severa modificação na caracterização de Blanche, considerada em relação à imagem que dela nos sugeriu a leitura da peça.

Antes que passemos adiante, já que estamos nos referindo a Blanche, seria o caso de considerarmos mais um sutil e significativo desvio empreendido por Kazan em relação à composição do caráter da protagonista. Trata-se da cena na qual Stanley deixa a mesa de *poker* para desligar o rádio pela primeira vez. Nesse momento, diz-nos o texto de Williams,

*[Stanley jumps up and, crossing to the radio, turns it off. He stops short at the sight of Blanche in the chair. She returns his look **without flinching**. Then he sits again at the poker table].*¹⁰⁷

No filme, ao invés de confrontar o olhar de Stanley destemidamente, Blanche abaixa os olhos e só os levanta quando o inimigo se retira. Parece claro que essa opção é compatível

¹⁰⁷ SND, p. 51, grifo nosso.

com a reação de uma personagem cuja caracterização está sendo construída a partir de uma sonegação explícita de certos traços dignificadores, aliás, os traços que rastreamos em nossa análise da peça como sendo aqueles capazes de alçar Blanche a uma dimensão heróica. Esse apagamento dos traços de dignidade em sua caracterização pode fazer com que o efeito trágico provocado pelo desfecho da trama filmica se imponha apenas como reação filantrópica, exercício humano de compaixão por uma doente mental, não como o sentimento empático idealizado por Aristóteles, aquele que nos comove e amedronta por ter atingido alguém que caminhou com seus próprios pés ao encontro do trágico, embora sem merecer tanta dor.

A bem da verdade, o quarto ato também é marcado no filme por uma sucessão de cortes, a nosso ver, bastante expressivos no que diz respeito ao “rebaixamento” da caracterização de Blanche. Em linhas gerais, observa-se uma simplificação excessiva da conversa entre Blanche e Stella. Novamente é possível dizer que, sob uma óptica pragmática, esses cortes não parecem alterar muita coisa. Mas vale a pena tentar uma análise da simplificação desses discursos, recolhendo algumas amostras das falas suprimidas para aferirmos os efeitos dos cortes na relação entre ação e caracterização dos personagens. No dia seguinte à agressão de Stanley, Blanche, depois de ter dormido na casa de Eunice, retorna à casa da irmã num estado evidente de preocupação e trava com Stella um longo diálogo. O cuidado de Blanche em relação a Stella é o primeiro dado que nos é sonegado na versão filmica. Observe-se os cortes que assinalamos. Tudo o que está em negrito foi suprimido na obra de Kazan:

BLANCHE: Why, I've been half crazy Stella! When I found out you'd been insane enough to come back here after what had happened – I started to rush in after you!

STELLA: I'm glad you didn't.

BLANCHE: What were you thinking of? [Stella makes an indefinite gesture] Answer me! What? What?

STELLA: Please, Blanche! Sit down and stop yelling.

BLANCHE: All right, Stella. I will repeat the question quietly now. How could you come back in this place last night? Why, you must have slept with him! [Stella gets up in a calm and leisurely way].

STELLA: Blanche, I'd forgotten how excitable you are. You're making too much fuss about it.

BLANCHE: Am I?

STELLA: Yes, you are, Blanche. I know how it must have seemed to you and I'm awful sorry it had to happen, but it wasn't anything as serious as you seem to take it. In the first place, when men are drinking and playing poker anything can

happen. It's always a powder-keg. He didn't know what he was doing... He was a good as a lamb when I came back and he's really very, very ashamed of himself.

BLANCHE: And that – that makes it all right?

STELLA: No, **it isn't all right for anybody to make such a terrible row, but – people do sometimes. Stanley's always smashed things. Why, on our wedding night – soon as we came in here – he snatched off one of my slippers and rushed about the place smashing the light bulbs with it.**¹⁰⁸

Interessante é observar que esses cortes não nos dão motivos para avaliá-los como tendo sido sugeridos pela intervenção da censura. O mais provável é que tenham sido motivados pela dimensão pragmática que orienta a lógica estrutural adotada por Kazan na realização do filme. Seja como for, não há dúvida de que a suspensão desses discursos tem suas implicações na caracterização não apenas de Blanche, mas também de Stella e de Stanley. No exemplo acima, dissemos que desaparece a preocupação de Blanche com relação à irmã e isso compromete o sentido de suas perguntas, sobretudo quando se considera que Blanche não tem sido dignificada em sua trajetória, esmerando-se em seus atos e palavras a desvelar traços de egoísmo, prepotência, vaidade excessiva e comportamento histérico. Também a caracterização de Stella se enfraquece com o silêncio que lhe é imposto. Suprimidas as falas nas quais ela racionaliza as causas do comportamento agressivo do marido, Stella deixa de parecer a personagem “*matter-of-fact*” construída por Williams para assumir uma caracterização na qual o seu compreensível pragmatismo (condição que assinalamos como necessária à sobrevivência naquela ordem social) aparece como leviandade, superficialidade. Stanley parece ser o único a lucrar com o silêncio imposto às mulheres. Suprimidas as falas de sua esposa, o público não toma conhecimento do hábito de Stanley de esmagar coisas que lhe incomodam...

No encaminhamento da conversa entre as irmãs, flagramos outra intervenção séria de Kazan na construção estrutural da ação sugerida pela peça. O fato é que o filme não apenas antecipa o momento em que Stanley começa a escutar as críticas de Blanche sobre o comportamento rude, vulgar, animalesco do cunhado, mas Kazan ainda permite que tanto Stanley quanto o receptor ouçam apenas as palavras e expressões mais provocativas, sonogando-nos os momentos em que, no próprio encaminhamento das ofensas, Blanche

¹⁰⁸ *SND*, p. 63.

justificava as suas críticas. Para se ter uma idéia de quanto no filme Stanley se antecipa na escuta dos comentários de Blanche, no texto da peça isso só começa a acontecer na página 71, quando o autor se vale do barulho de um trem para permitir a Stanley entrar na casa sem ser notado e assim ouvir o subversivo discurso da cunhada a seu respeito. No filme, o fato é modificado, ou melhor, antecipado para um determinado momento que no texto da peça corresponderia ao que está dito na página 64, de maneira que a parte ofensiva do que Blanche diz nesse intervalo de quase sete páginas é facilitada aos ouvidos de Stanley. Por exemplo, no filme da Kazan, Stanley escuta coisas como: *"You're married to a madman!"*¹⁰⁹, *"I have to plan for us both – to get us both – out!"*,¹¹⁰ *"I take it for granted that you still have sufficient memory of Belle Reve to find this place and these poker players impossible to live with"*,¹¹¹ *"What you're talking about is brutal desire – just – Desire!"*.¹¹² Nada disso é ouvido por Stanley na situação tramada por Tennessee Williams.

É certo que Stanley também ouve na peça coisas bastante graves e desagradáveis a seu respeito, mas pelo menos no texto dramático ao receptor é dada a oportunidade de acompanhar Blanche em sua argumentação completa, não apenas em suas falas mais ofensivas. Na peça, o desmerecimento do caráter de Stanley aparece como consequência da incapacidade de Blanche de compreender o comportamento passivo da irmã, que acata a violência com naturalidade. No filme, não se concede a palavra a Blanche para que ela diga a seu favor coisas do tipo: *"I'm not being or feeling at all superior, Stella. Believe me. I'm not! It's just this. This is how I look at it. A man like that is someone to go out with – once – twice – three times when the devil is in you. But live with? Have a child by?"*¹¹³. A vontade de Kazan de fortalecer o conflito impede que ouçamos (nós e Stanley) o seguinte argumento, que na peça diz bem da profundidade e integridade subjacente à complexa caracterização de Blanche proposta por Tennessee Williams: *"Oh, if he was just – ordinary! Just plain – but good and wholesome, but – no"*.¹¹⁴ É significativo que Kazan nos autorize a ouvir apenas a segunda

¹⁰⁹ SND, p. 64.

¹¹⁰ SND, p. 69.

¹¹¹ SND, p. 70.

¹¹² SND, p. 70.

¹¹³ SND, p. 71, grifo nosso.

¹¹⁴ SND, p. 71, grifo nosso.

parte da fala: *“There’s something downright bestial about him! You’re hating me saying this, aren’t you?”*¹¹⁵

Não precisamos ir mais longe em nossa análise miúda dos discursos dos personagens. cremos haver demonstrado como os cortes nas falas traem um desvio significativo em relação à forma como são manipulados os conflitos na peça de Williams. É muito provável que essas interdições de Kazan às falas de Blanche se tenham dado com o propósito de intensificar as causas favorecedoras dos embates que se seguirão a esse episódio. É certo que ao acentuar as “razões” que inspiram Stanley para uma “vingança”, o filme produz uma manobra de fortalecimento da dissensão entre os antagonistas, assim contribuindo para amplificar a dimensão dramática da ação. Contudo, o custo dessa manobra nos parece excessivamente alto, já que ela se dá a preço do rebaixamento do caráter de Blanche, que perde significativamente a complexidade pensada por Williams e aplaudida por nós em nossa análise da construção da ação da peça.

Talvez devamos considerar que a intenção de Kazan de intensificar os conflitos leva-o a empreender outros desvios em relação ao texto da peça. Por exemplo, depois do longo discurso de Blanche sobre a dimensão animalesca de Stanley, Stella mostra-se comovida e o abraço que dá na irmã sugere com muita efetividade seu próprio reconhecimento de que talvez esteja mesmo “ficando pra trás com os brutos”. Na peça, não há esse abraço de consentimento. Stanley surge inesperadamente antes de qualquer gesto ou comentário de Stella que sugira qualquer grau de anuência em relação às críticas da irmã, de maneira que ao vermos a esposa apaixonada pular nos braços do marido, entendemos que o discurso de Blanche lhe entrou por um ouvido e lhe saiu pelo outro. Os argumentos de Blanche não chegam a ameaçar a união do casal. Na versão de Kazan, Stanley entra em cena depois de termos testemunhado o poder do convencimento do discurso de Blanche. O abraço de consentimento de Stella nos diz que a qualquer momento Blanche pode minar de vez aquela relação.

A censura responde provavelmente pelo desvio mais sério empreendido pelo filme em relação ao texto da peça. Vale a pena tentar a transcrição de mais um discurso do filme para ilustrar os perigos advindos do choque entre o bonde chamado “Censura” e o bonde chamado

¹¹⁵ SND, p. 71.

“Desejo”. Eis como no filme Blanche relata a Mitch a sua desventura conjugal com Allan (atente-se, sobretudo, para os destaques):

BLANCHE: He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery – love. All at once and much, much too completely. It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that’s how it struck the world for me. But I was unlucky. Deluded. **There was something about the boy, nervousness, tenderness, uncertainty. And I didn’t understand why this boy wrote poetry and didn’t seem able to do anything else. Lost every job. He came to me for help. I didn’t know anything except I loved him unendurably. At night I pretended to sleep, I heard him crying, crying, crying the way a lost child cries.**

MITCH: I don’t understand.

BLANCHE: **No, either didn’t I. That’s why I killed him.** One night we drove out to a place called the Moon Lake Casino. We danced the Varsouviana! Suddenly, in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later – a shot!

I ran out – all did – all ran and gathered about the terrible thing at the edge of the lake! He’d stuck the revolver into his mouth, and fired.

It was because on the dance floor – unable to stop myself I said “You’re weak. I’ve lost respect for you”. “I despise you”. And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that’s stronger than this palid lantern...

Foi surpreendente perceber como da narrativa de Blanche no filme desaparece todo e qualquer indício da homossexualidade de Allan. Não é a toa que Mitch é levado a dizer que não compreende o sentido daquele relato – falta-lhe consistência e profundidade. Os cortes e as modificações feitas em relação ao texto da peça se dão no sentido de sugerir que o jovem Allan era frágil, sim, nervoso e problemático. Mas esses traços elencados por Blanche são por ela mesma associados a uma disposição do jovem para a poesia e não ao problema existencial profundo de identidade humana implicado na questão do homossexualismo num tempo de tantos preconceitos. A fim de dar a Blanche um motivo concreto para apreender a sensibilidade exarcebada do jovem poeta como problemática, de maneira que ela pudesse justificadamente o acusar de “fraco”, Kazan se envereda novamente pelos caminhos do pragmatismo e relaciona a dificuldade do artista “entusiasmado” de se movimentar na esfera da realidade com a impossibilidade do jovem de se manter empregado. Ora, esse não soa

como um motivo suficientemente forte para deflagrar um desfecho assim trágico. Não se deve com isso deduzir que os conflitos baseados nas contradições da vida capitalista não possam ter um aproveitamento trágico efetivo. Referimo-nos a Ibsen como mestre em emprestar a essas questões um profundo sentido de tragicidade. Contudo, não parece ser isso o que se dá no filme. Talvez se tivesse havido um maior investimento dramático no relato da vida do jovem casal, se, seguindo os exemplos de Homero, o autor cuidasse em lembrar que Allan tinha pais velhos ou talvez filhos pequenos a quem não podia desamparar, ou se apelasse a alguma moléstia grave que acometia o jovem e que demandava recursos para ser tratada, enfim, a incapacidade de se manter no emprego poderia adquirir um estatuto digno de um desfecho trágico, mas o tratamento superficial que é concedido ao assunto oblitera não apenas a profundidade do motivo em questão, mas também fragiliza o relato e rebaixa agora mais seriamente a caracterização de Blanche.

Uma coisa é sentir-se culpada por ter provocado a morte de alguém que, a despeito de uma séria fragilidade, a traia com outro homem. A culpa que atormenta Blanche e que a encaminha a uma vida emocionalmente desequilibrada a ser resolvida no trágico provém, no texto, de uma *hamartia*, no sentido mesmo em que a propôs Aristóteles. A morte de Allan aparece nessa configuração como resultado de um terrível erro de intenções que nos permite, por um lado, compreender a culpa que Blanche carrega consigo, por outro, isentá-la dessa mesma culpa. Assim, embora a trama no texto da peça opere no sentido de nos fazer crer que Blanche caminhou, ou melhor, cambaleou, com seus próprios pés a caminho do trágico, seu passado de sofrimentos a absolve e nos impede de aferir sua tragédia como evidência da chamada “justiça poética”.

Não se pode dizer o mesmo em relação à trama filmica. Subtraído todo o conflito em torno da homossexualidade de Allan, Blanche é destituída de um forte motivo para desprezar o marido e assim acusá-lo, provocando a sua morte. Está certo que Allan perdia cada emprego que arranjava, mas Kazan sequer cuidou em retratá-lo como vagabundo ou irresponsável, antes fez Blanche reconhecer que o próprio Allan sofria com isso, que chorava à noite como uma criança desamparada. Não é por menos que no filme ela diz expressamente que o matou – a um inocente. E o que é pior: dado o rebaixamento da caracterização de Blanche, falta-nos argumentos que nos incitem a desacreditá-la. Ainda que se entenda que é a culpa que impele Blanche a se dizer responsável pelo suicídio de Allan, as evidências de sua excessiva vaidade,

sua prepotência descabida, seu pragmatismo, a severidade de suas críticas, tudo isso dificulta a sua absolvição no tribunal da tragédia, embora ao espectador reste sempre a compaixão piedosa em substituição ao sofrimento empático. Não se pode negar, contudo, o empobrecimento da trama em sua dimensão estrutural.

No filme, como na peça, a rejeição de Mitch e a violência de Stanley são os garantes do *pathos* necessário à produção do “efeito trágico”. Mas exatamente em decorrência da simplificação estrutural empreendida em relação ao texto de Williams, temos dúvidas quanto à efetividade dessas cenas na trama de Kazan. Por um lado, a caracterização antipática de Blanche pode conduzir o receptor a aderir a Mitch em sua decisão, afinal, o respeitoso e bem intencionado pretendente de Blanche foi efetivamente logrado na trama. Quanto à violência de Stanley, não se pode garantir que a prodigiosa metáfora construída por Kazan seja efetivamente apreendida como representação de um estupro.

É certo que mesmo na peça o estupro é elíptico, apenas sugerido. Mas há no texto de Williams um investimento cuidadoso no encaminhamento de nossas inferências. Por exemplo, pouco antes do desfecho sugerido pela cena, Stanley terá dito a Blanche, “(...) *maybe you wouldn't be bad to – interfere with...*”¹¹⁶. Em seguida, ouvimos uma insinuação ainda mais forte – diz Stanley: “(...) *We've had this date with each other from the beginning!*”¹¹⁷ E mais, em suas direções cênicas, o dramaturgo cuida em registrar o local para onde Stanley carrega o corpo inerte de Blanche: “*He picks up her inert figure and carries her to the bed. The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly*”.¹¹⁸ Tudo isso nos leva a crer que na peça Stanley tomou mesmo o bonde chamado “Desejo” para ajudar o poeta a conduzir Blanche definitivamente ao seu destino trágico.

Ainda que essas evidências possam ser consideradas insuficientes para sustentar uma aposta incondicional na ocorrência do estupro na peça, parece difícil encontrar na trama outro referente para a seguinte fala de Stella, na qual ela tenta justificar, para si mesma e para Eunice, o fato de ter providenciado a ida de Blanche para um hospício: “*I couldn't believe her story and go on living with Stanley*”.¹¹⁹ Está certo que a um receptor mais céptico restaria a possibilidade última de apelar para a loucura de Blanche, alegando que a sua denúncia contra

¹¹⁶ *SND*, p. 129.

¹¹⁷ *SND*, p. 130.

¹¹⁸ *SND*, p. 130, grifo nosso.

¹¹⁹ *SND*, p. 133.

Stanley poderia perfeitamente ser mais um produto de sua mente fantasiosa. Nesse caso, Stanley teria apenas conduzido o corpo inerte de Blanche para a cama, de maneira que a cunhada ensandecida pudesse descansar. Em “retribuição”, Blanche teria tentado contra ele alguma acusação tão grave que Stella se vê obrigada a decidir-se pela loucura da irmã, providenciando então sua ida para um sanatório de doentes mentais.

Essa última alternativa nos obrigaria a rever a interpretação que demos ao desfecho da peça em nossa leitura, quando decidimos pela violência sexual de Stanley contra a passividade da loucura de Blanche. É possível que essa nossa interpretação tenha sido facilitada por uma reação emocional de adesão à protagonista, mas cremos que ela parece mais consistente, melhor fundamentada, sobretudo quando se considera a relação entre ação e caracterização tão cuidadosamente tecida na peça. O processo de caracterização de Blanche elaborado ao longo do texto nos leva a acreditar que suas fantasias são um escape ao seu sofrimento, não que seu sofrimento é uma desculpa para as suas fantasias. Cremos em suas palavras, quando ela se diz incapaz de cometer uma crueldade deliberada, que em seu coração, ela jamais mentiu. É certo que considerando aparências e não essências, Stanley parece mais sincero e é certamente mais objetivo, mas não há indícios de um *ethos* moral orientando nem sua sinceridade nem sua objetividade – para o seu comportamento decidido contribuem sim sua força física, sua coragem e sua disposição “realista”. O importante, nos parece, é que Stanley parece, sim, ser capaz de cometer uma maldade deliberada. Ainda que não se considere o estupro, deve-se pensar que Stanley não se contentou em expulsar Blanche de sua casa, mas providenciou a sua delação afastando-a de Mitch, em nome da amizade ao colega, é verdade, mas sem considerar por um instante sequer a condição absoluta de desamparo da cunhada – sem teto, sem emprego, sem honra. Mesmo sabendo que Blanche havia sido praticamente expulsa de sua cidade natal, é para Laurel que Stanley lhe compra uma passagem de volta. Seja como for, é possível manter a dúvida sobre o estupro no horizonte interpretativo da peça e continuar a aplaudir a complexa caracterização dos personagens como favorecedora dessa dúvida, que mais enriquece que empobrece o texto de Williams.

Quanto à representação do estupro no filme, o diretor nos sonega algumas das pistas que, no texto da peça, apontam para a violência sexual. Por exemplo, na tela, Stanley apenas

debocha de Blanche: “*You think I’ll interfere with you? Ha-ha!*”,¹²⁰ mas não chega a pronunciar o importante complemento dessa fala, amputando Kazan a seguinte passagem: “*(...)maybe you wouldn’t be bad to – interfere with...*”.¹²¹ Tampouco sugere Stanley que ele e Blanche estivessem devendo aquele encontro um ao outro. A seguinte fala é também totalmente suprimida no filme: “*We’ve had this date with each other from the beginning!*”.¹²²

Não fossem essas supressões, a metáfora construída por Kazan nos impede de ver Blanche sendo carregada para a cama. Como desfecho simbólico do embate físico entre Stanley e Blanche, a câmera focaliza em planos sequenciais, primeiro, a luta entre os dois, em seguida, um espelho quebrado no qual se vê apenas o rosto de uma Blanche que desfaleceu nos braços de Stanley. A tela escurece (*fades out*) e a cena imediatamente seguinte se ilumina (*fades in*) para nos fazer ver em *close* uma grossa mangueira desgovernada “ejaculando” água na calçada da rua, limpando os dejetos que se acumulam no universo trágico. Claro que essas imagens em conjunto produzem uma preciosa construção metafórica que contempla não apenas o estupro sugerido no texto da peça, mas o próprio sacrifício trágico, que depura pelo sofrimento a poluição da ordem conturbada. Entretanto, como apenas uma das “dicas” fornecidas pelo texto da peça permanece no filme como sugestiva dessa representação – as palavras de Stella a Eunice, dizendo que não poderia continuar a viver com Stanley se acreditasse em Blanche – e considerando-se que essas palavras só são pronunciadas *a posteriori*, a probabilidade de um espectador menos atento decodificar a sequência da cena do espelho como um estupro parece bastante minimizada em relação ao texto da obra original. Isso explica porque nos debates que realizamos sobre os dois filmes, apenas os espectadores que conheciam a peça ou que haviam visto antes a versão de Glenn Jordan puderam “notar” a estratégia poética de Kazan. Para os outros, a metáfora do espelho violentado passou despercebida, a percepção das imagens permaneceu no nível da literalidade, como sequência não motivada de retalhos da realidade cosidos pela câmera em sua passagem de uma cena interior para uma cena exterior.

¹²⁰ SND, p. 129.

¹²¹ SND, p. 129, grifo nosso.

¹²² SND, p. 130, grifo nosso.

Talvez devamos pensar que, embora a interpretação do estupro seja definitiva para fazer de Stanley o vilão da história, o desfecho trágico do destino de Blanche já estava selado com o repúdio de Mitch. Isso nos permite concluir que a violência sexual é um fecho, a nosso ver, bastante expressivo, mas não essencial, ao encerramento da trajetória no bonde do “Desejo”. No caso da peça, ele confirma não apenas a caracterização animalesca de Stanley, mas também a condição sacrificial da heroína trágica. No filme, a percepção do estupro serviria para equilibrar melhor as forças em conflito, canalizando de uma forma mais segura e definitiva a adesão do receptor a Blanche. Perguntamo-nos apenas se os desvios e os cortes empreendidos por Kazan na caracterização da protagonista não poderiam produzir uma inversão total na interpretação do estupro e assim deformar o sentido do trágico imerecido (por isso mesmo trágico), subvertendo-o em uma interpretação empobrecida da solução trágica como um atestado final de “justiça poética”. Não lembramos de ter ouvido nos debates sobre o filme alguém com disposição suficiente para dizer “bem feito prá ela” ao final do episódio, mas não nos surpreenderíamos com uma reação desse tipo ao desfecho da trama de Kazan. De qualquer forma, não nos arriscaríamos a avaliar esse efeito trágico a partir da perspectiva das reações emocionais dos espectadores, que podem e são frequentemente influenciadas por inúmeras razões, algumas totalmente alheias ao universo textual do filme, mas esperamos ter demonstrado como as modificações na caracterização da protagonista ameaçam as interpretações da construção da ação.

Poderíamos continuar a analisar com mais detalhes os momento finais do tratamento concedido à construção da ação filmica na obra de Kazan, mas pensamos já ter discernido as linhas de força que convergem para desviá-la da nossa interpretação ao texto da peça de Williams, que, por questões puramente metodológicas, foi tomada como representativa de uma leitura “não marcada”. A decisão de nos mantermos orientados por um certo rigor metodológico permite-nos agora tentar uma conclusão sintética de nossas considerações, categorizando em relação a quatro linhas de força as principais modificações ou nuançamentos de sentido percebidos no filme, em contraposição à leitura que fizemos da ação da peça. A nosso ver, as divergências anotadas no texto filmico são consequência:

- 1) da intervenção da censura;
- 2) da necessidade que tem a estética cinematográfica de sustentar a dinâmica visual;

- 3) da opção do autor por uma orientação mais pragmática que poética;
- 4) da opção do autor pela intensificação dramática na modelagem dos conflitos.

À luz dessas influências, compreende-se melhor o porquê da caracterização de Blanche ter sido a mais afetada. Mesmo que se admita um projeto perverso de Kazan no sentido de transformar a heroína em vilã, é certo que Blanche foi vítima dessa configuração de forças favorecidas pelo contexto histórico de sua primeira aparição na tela. A intervenção da censura impediu a representação da causa maior de suas desventuras – a descoberta da homossexualidade de Allan; a ênfase na dinâmica visual e na intensificação dramática dos conflitos contribuiu para acentuar, por um lado, o descontrole mental de Blanche, por outro, seu comportamento excessivo, acusatório e antipático. Finalmente, a adoção por Kazan de uma perspectiva realista, pragmática, silenciou a personagem em diversos discursos que dignificavam sua caracterização. Esperamos, ao analisarmos a versão de Glenn Jordan, ter parâmetros adicionais para concluirmos de maneira mais bem informada sobre o tratamento da ação trágica no domínio filmico. No momento, podemos considerar o final tramado por Kazan como a última e significativa divergência em relação ao texto de Tennessee Williams.

Se, por determinação explícita do Código Hayes, *“pictures shall not infer that low forms of sex relationships are the accepted or common thing...”* o estupro assume uma importância considerável na trama de Kazan. Ainda que não tenha sido facilitada aos espectadores a decodificação da metáfora do espelho como representação imagética da violência sexual, o crivo da censura sugere que o responsável por um estupro não deve ficar impune, daí provavelmente a decisão de Kazan de impedir que Stella volte sem maiores constrangimentos para os braços do marido, tal como recomenda explicitamente Tennessee Williams em suas orientações finais. De qualquer forma, o investimento exagerado de Kazan na intensificação dramática dos conflitos também apela a um final “dramático”, conflituoso. Além do mais, o senso comum sempre tendeu a ver a dramaturgia trágica como um gênero marcado ou mesmo definido pela noção de final infeliz, de maneira que a decisão da Stella de Kazan no sentido de abandonar a casa e o marido parece ser uma solução que se adequa bem a todas essas influências.

Resta-nos, contudo, uma última alternativa para desconstruir todo esse sentido trágico do final infeliz no filme. Stella não abandona sua casa sozinha. É com o filho em seus braços que se dirige ao andar de cima, em busca da proteção de Eunice. Isso nos faz lembrar como essa trajetória já foi por ela tentada uma vez e como a sua paixão por Stanley a fez descer voluntariamente os mesmos degraus que a afastavam do esposo. A presença do bebê nos leva a crer que, desta feita, Stella dispõe de uma força ainda mais efetiva para movê-la a descer os degraus. Mas ainda que haja recusa em interpretar o final infeliz como um final aberto, que contempla as duas possibilidades – a separação ou a reconciliação, o que não se deve esquecer é que desde tempos ancestrais, o nascimento de uma criança é aproveitado como sinal de uma nova era, origem de um novo ciclo, estabelecimento de uma nova ordem. Já Virgílio, 40 anos antes do nascimento de Cristo, canta em sua *IV Écloga* o júbilo e a prodigalidade da vida que se instaura com o nascimento de uma criança – acontecimento capaz de pacificar o mundo:

A criança que eu canto receberá uma vida divina e verá os heróis mesclados aos deuses e será vista, ela própria, com eles; e regerá o universo pacificado pelas virtudes de seu pai.

Mas, para começar, criança, a terra, sem necessidade de cultura alguma, prodigalizar-te-á até mesmo os seus menores presentes [...] As cabras levarão por si próprias seus ubres fartos de leite à casa, e os rebanhos de bois não temerão os grandes leões. Por si mesmo, teu berço florescerá. Ao mesmo tempo perecerá a serpente e perecerá a erva de insidiosos venenos. [...] A terra toda tudo produzirá espontaneamente. [...] Olha como tudo se alegra à aproximação do século [...] Começa, pequena criança, a reconhecer a tua mãe pelo sorriso...¹²³

Para além da solução separatista ou conciliatória, a presença da criança é o garante de que uma nova ordem se instaura com o sacrifício de Blanche. E já que temos nos valido de uma ilimitada liberdade espaço-temporal na construção de todo o nosso trabalho, bem podemos mais uma vez viajar no tempo, deixando em paz Virgílio para despertar um poeta que dorme há menos tempo e pedir a João Cabral de Melo Neto que cante por nós o poder de renovação implicado no nascimento de uma criança, um acontecimento que é

¹²³ Tradução feita a partir da versão francesa de Carcopino, conforme conferência da Profa. Dra. Adélia Bezerra de Menezes, na qual nos inspiramos para encerrar essa análise. A palestra foi proferida neste Instituto de Estudos da Linguagem, em outubro de 2001.

belo porque tem do novo
a surpresa e a alegria.
Belo como a coisa nova
na prateleira então vazia
Como qualquer coisa nova
Inaugurando o seu dia.
Ou como o caderno novo
Quando a gente o principia.

E belo porque com o novo
Todo o velho contagia.
Belo porque corrompe
Com sangue novo a anemia
Infecciona a miséria
Com vida nova e sadia.
Com oásis, o deserto,
Com ventos, a calmaria.

Evoé, Dioniso! O sacrifício de Blanche não se deu em vão. O deus da tragédia pode continuar a sorrir...

6. O bonde de Jordan, entre os desejos de Williams e os pecados de Kazan

Mal se toma o *Bonde Chamado Desejo* dirigido por Glenn Jordan e logo se percebe que a viagem será bem mais tranqüila que aquela realizada no bonde de Kazan. Ao invés da agitação excessiva das cenas, contra o ritmo nervoso dos planos na versão filmica anterior, Jordan restaura já de início a atmosfera erótica dos Campos Elísios e com ela um *tempo* lânguido, muito apropriado à voluptuosidade sugerida pelo cenário que emoldura a peça de Williams.

Esse apelo de Jordan a uma espécie de preguiça sensualista está bem representado em uma das cenas da abertura do filme, quando sua câmera nos faz acompanhar o vôo gracioso de um chapéu que baila no ar, arremessado com charme e sedução do alto de uma sacada por uma *femme-fatale* em versão mexicana, “mulher-dama”, habilidosa o suficiente para fazer pousar delicadamente o objeto nas mãos do homem que o aguarda logo abaixo da varanda, na calçada da rua. Esse “jogo” de sedução diz bem da presença de *Eros* nos Campos Elísios.

O desejo sensualista está por toda parte, tudo no cenário provoca os nossos sentidos. Na sequência das cenas que nos são exibidas, adivinhamos o cheiro da roupa limpa que uma mulher estende no varal, contemplamos as telas de um pintor, sentimos o toque provocante da *femme fatale* à medida em que ela desliza sensualmente sua mão no apoio da sacada, experimentamos o calor da tarde seguindo um homem de terno branco a se abanar com seu chapéu e até podemos sorver um gole da caneca de um morador local, que traga calmamente um charuto enquanto coça a barba por fazer, ou, se preferirmos algo mais refrescante, é possível bebericar uma dose de Coca-Cola das garrafas que Eunice e sua amiga negra saboreiam enquanto conversam. Tudo isso antes de vermos Stanley atirar seu desejo de carne para Stella. E embora tenhamos sido quase surdos no que diz respeito à escuta do filme de Kazan, uma vez convidados a sentir com tanta intensidade a disposição voluptuosa que contamina a vida nos Campos Elísios, não poderíamos deixar de ouvir e aplaudir o melodioso *jazz* que acompanha o balé do chapéu e todo o resto dessa abertura pensada por Jordan.

Para além da sedutora sensualidade implicada na cena do chapéu, a imagem da “mulher-dama” gravita em torno de uma óbvia dimensão proléptica, aliás, bastante explorada por Jordan, que, ao contrário de Kazan, não se esquivava do pacote de carne arremessado por

Stanley no texto de Williams. Apenas não aceita que esse pacote venha manchado de sangue. Na versão de Jordan, a carne aparece revestida em uma embalagem totalmente branca, signo de puro desejo.

Mas *Tanatos* já adentrou os Campos Elísios, antes mesmo que *Eros* se desse a ver. O filme de Jordan o flagra em sua imagem inaugural da cena de abertura, disfarçado em uma vendedora que, trajada de preto, oferece aos transeuntes seu único produto – “*flores para los muertos*”. Não deixa de ser significativa a opção de Jordan por antecipar em seu filme a figura tenebrosa da mulher que na peça de Williams só aparece na nona cena, no momento em que Mitch diz seu “não” definitivo à qualquer esperança alimentada por Blanche. Jordan não apenas precipita a presença da vendedora de flores, mas permite que ela anteceda imediatamente a primeira aparição de Blanche na tela.

O investimento excessivo de Jordan nos signos prolépticos nos faz pensar em Eurípedes, que costumava antecipar suas tramas em prólogos esclarecedores. Talvez devamos considerar que Jordan trabalha não mais com o texto de Tennessee Williams como única obra de referência – a tradição na qual se insere o seu filme já canonizou a versão de Kazan, de maneira que a leitura interpretativa de Jordan revela a luta do cineasta para se situar nesse universo artístico duplicado. Daí talvez os excessos “poético-racionalistas”, se assim pudermos entender os recursos à prolepse, na sequência dos prólogos do poeta grego, preocupado em orientar os primeiros passos da recepção na interpretação dos seus próprios relatos, frequentemente demarcados por ousadia e originalidade em relação à tradição.

Jordan parece saber que em arte originalidade correu sempre a par com intertextualidade. E assim abusa do aproveitamento criativo dos recursos patenteados nas obras que lhe servem de referência. Por exemplo, na cena em que a vendedora de flores antecede Blanche em sua primeira aparição na tela, a protagonista de Jordan surge por trás de uma nuvem de fumaça não prevista por Williams, mas produzida pelo clima tenso e angustiado do filme de Kazan, no qual contribuía para tornar ainda mais denso e sufocante o realismo concreto do cenário ferroviário e assim reforçar o peso da atmosfera trágica na qual trafegaria o bonde chamado “Desejo”. Na versão de Jordan, a fumaça também sugere espessura e opacidade, adensando o ambiente que acaba de acolher a heroína trágica.

Registre-se, contudo, uma diferença marcante no que diz respeito ao surgimento de Blanche no filme de Jordan, favorecido como é pela presença de cor nas imagens. Em sua

versão colorida, Blanche surge diante dos olhos do espectador como recomenda o texto da peça – metida em uma roupa branca da qual escapa uma esvoaçante gola lilás. Não se pode esquecer que Tennessee Williams comparou explicitamente a personagem a uma mariposa. Essa associação também é metaforicamente sugerida por Jordan, representada a mariposa, em sua leveza, pelo traje de Blanche e, em seus hábitos noturnos, pela caminhada solitária da protagonista na escuridão da rua envolta na cortina de fumaça. Importante é notar como nessa versão filmica colorida logo se percebe o contraste entre a aparência clara e elegante de Blanche e o cenário decadente dos Campos Elísios.

No caso da Blanche de Kazan, há uma perda significativa em sua apresentação, já que não se dispõe de dados para inferir as cores de sua roupa, assim como não se percebe contrastes marcantes no que diz respeito à sua aparência em relação ao cenário, seja o da estação ferroviária, seja o do bairro empobrecido. É certo que, uma vez chegada ao velho sobrado, a elegância da protagonista pode chegar a ser inferida a partir do confronto entre a sua figura e a aparência desleixada de Eunice e da mulher negra. Mas como essa inferência passa antes pelo intelecto que pelos sentidos e como Blanche não nos dá tempo para processá-la, já que sai imediatamente em direção ao boliche, não há dúvida de que a Blanche de Jordan nos faz sentir bem mais prematura e efetivamente o choque entre a sua imagem e a do ambiente que a acolhe. A percepção desse contraste produz uma significativa tensão dramática a alimentar a expectativa da recepção, ainda quando não se configura em cena qualquer conflito. No filme de Kazan, não havendo esse clima de tensa expectativa, os conflitos aparecem antecipados.

Denunciando mais um débito de Jordan a Kazan, o jovem marinheiro que havia ajudado Blanche a pegar o bonde do desejo no início dos anos cinquenta aparece agora em sua nova encarnação totalmente embriagado, cambaleando pelas ruas dos Campos Elísios para esbarrar em nossa “heroína” e assim nos dizer, novamente de forma proleptica, da trágica relação da protagonista com a juventude a ser “corrompida”, com os excessos do sexo (sugeridos pela relação quase estereotipada entre a vida dos marinheiros e a idéia de devassidão sexual) e, desta feita, com o retoque de Jordan, antecipa-se também a dependência do álcool.

Esses breves comentários introdutórios nos permitem afirmar que a versão filmica de Jordan se vale sem constrangimentos das lentes de Kazan. Apenas se deve considerar que

esses empréstimos, assim como as próprias investidas criativas do autor, tendem a afirmar, não a desafiar o sentido da peça de Williams, ou melhor, o sentido da nossa interpretação à peça de Williams, tantas vezes atraído por Kazan. Deve ser exatamente por se situar na sequência das modificações empreendidas por seu antecessor que Jordan se vê várias vezes compelido a retocar a própria peça original, recurso estratégico para demarcar com mais segurança o sentido da sua própria interpretação.

Assim é que, ao contrário de Kazan, Jordan autoriza Blanche a aguardar Stella na casa da irmã, mas não dá a Eunice a oportunidade de nos apresentar a protagonista da trama nos termos recomendados por Williams. Essa decisão de Jordan trai uma forte preocupação em devolver à heroína a dimensão empática que lhe havia sido subtraída na versão fílmica do seu antecessor. Na verdade, o rebaixamento excessivo da caracterização de Blanche por Kazan pode servir para explicar os excessos do próprio Jordan em relação à peça, sobretudo os momentos em que este força a reabilitação da imagem da protagonista para além dos limites pensados por Tennessee Williams. Considere-se, neste sentido, como Jordan impede Blanche de pedir a Eunice para que a deixe sozinha. Ainda que na peça esse pedido venha cuidadosamente embutido em um discurso polido, Jordan deve ter entendido que a decisão voluntária de Eunice de se retirar para chamar Stella no boliche seria uma forma efetiva de poupar Blanche de uma atitude antipática, impedindo-a de despedir a mulher que tão gentilmente a acolhera. Embora no texto da peça essa atitude de Blanche seja parte do complexo projeto de caracterização da personagem, que oscila constantemente entre uma superioridade excessiva e uma fragilidade emocional comovente, a intervenção de Kazan na tradição interpretativa da obra impede que a superioridade de Blanche tramada por Williams seja apreendida como “*hybris*”, isto é, como perfil excessivo que a demarca dos seus pares, não para rebaixá-la, mas para alçá-la à condição heróica.

É certo que os excessos da *hybris* tendem a afastar o receptor, resvalam perigosamente para a antipatia, daí a necessidade do poeta de cuidar para que uma tal caracterização não se defina exatamente como prepotência, soberba, arrogância excessiva, mas como uma marca de superioridade capaz de distinguir o personagem de seus pares. Williams faz isso muito bem, mas não Kazan, que não hesitou em subtrair a Blanche momentos importantes à dignificação de sua imagem. É certo que nos dois casos há sempre o recurso ao *pathos* como contrapeso capaz de garantir adesão ao personagem no momento da queda. Mas se a *hybris* não houver

sido cuidadosamente tramada como traço dignificador, o *pathos* não produzirá um efeito compatível com a noção de trágico como desgraça imerecida, por isso mesmo trágica. Como em termos causais o personagem trágico caminha com os próprios pés ao encontro de sua tragédia, como há “erro” ou “erros” em sua trajetória, é a sua caracterização empática que nos impede de avaliar a queda como um desfecho merecido. Isso quer dizer que embora possa haver comoção com a desgraça de um personagem pouco digno, essa desgraça é antes um testemunho de “justiça poética”.

Essa parece ser a preocupação maior de Jordan no retoque que dá a Blanche – recuperar seus traços de dignidade e investir no *pathos*. Ao retirar Eunice da casa, o autor não apenas resguarda Blanche de uma certa incivilidade, mas ainda nos obriga a um testemunho solitário das ações e reações de um mulher emocionalmente fragilizada, que se assusta com o mais leve barulho, que precisa de um forte trago para acalmar os nervos.

Evidenciando o cuidado de Jordan em recuperar o tom sugerido pela trama de Williams, o reencontro das irmãs em seu filme reproduz com muita proximidade as negociações entre afetuosidade e tensão que destacamos no texto da peça como preparatórias ao primeiro conflito da trama. Enquanto Kazan acentuava a tensão e promovia pequenos conflitos já ao início do encontro, Jordan explora a afetuosidade. Ao contrário da tensão conflituosa presente não apenas nas falas adulteradas por Kazan, mas também em seus planos nervosos, Jordan se demora nos abraços, nas demonstrações de carinho, de forma que mesmo os comentários desagradáveis de Blanche sobre a decadência do bairro e da casa adquirem um tom mais abrandado, soando a brincadeira, ou surgindo como palavras inconseqüentes, impensadas, pelas quais Blanche se desculpa. Esses recursos estão todos previstos no texto da peça, denunciando o cuidado de Williams no que diz respeito à manipulação da *hybris*. Apenas no filme de Jordan o cuidado excessivo com a imagem de Blanche nesse e em outros momentos torna o controle da arrogância um pouco mais severo e isso acaba tendo implicações positivas para a caracterização da personagem.

Observe-se, nesse sentido mesmo de preservação da imagem de Blanche, outro momento em que Jordan a silencia – na hora certa. A supressão da fala destacada a seguir nos diz do projeto do autor de dignificar a imagem da protagonista. Em seu filme, Blanche só será autorizada a acusar Stella quando puder ajuntar a suas acusações justificativas coerentes e

comoventes, o que não acontecia nessa passagem eliminada pelo cineasta, na qual o tom acusatório se instaurava sem maiores explicações:

BLANCHE: You know I weigh now what I weighed the summer you left Belle Reve. The summer Dad died **and you left us...**¹²⁴

Esses retoques não chegam efetivamente a modificar a caracterização de Blanche, nem os efeitos sugeridos pela tessitura da ação, tal como os reconstruímos em nossa interpretação da peça. Embora seja perceptível um certo nuançamento no caráter da protagonista, os retoques dados com traços sutis de positividade não alteram a equação trágica formulada por Williams. As intervenções de Jordan traem antes um cuidado em recuperar uma imagem que se desviou perigosamente do original e que, para livrar-se das fortes marcas que lhe foram impostas (pela intervenção da censura, por opções técnicas ou interpretativas de Kazan), precisa ser restaurada com uma sensibilidade que pode chegar a exigir consertos no próprio texto original, cujo tom Jordan se esforça para reproduzir.

Stella será sim, culpabilizada pela irmã. Mas o discurso no qual Blanche justifica a perda de Belle Reve não sofre os cortes promovidos pela orientação pragmática do projeto de Kazan. As acusações de Blanche emergem na versão de Jordan nos mesmos termos previstos por Williams, em um desabafo emocionado, prenhe de informações sobre o passado de sofrimento da heroína e centrado no duplo fardo que ela teve de carregar sozinha – a deterioração material da propriedade, mas, sobretudo, os repetidos embates contra *Tanatos*. Enquanto na fala da Blanche de Kazan o deus da morte se retirava de cena para deixar falar mais alto o deus do dinheiro, a Blanche de Jordan, como a de Williams, refere-se a questões materiais apenas para justificar a perda da propriedade – é *Tanatos*, e não o deus do ouro, que dá o tom ao seu discurso. Nesse contexto mais existencialista que materialista, as acusações a Stella não se configuram exatamente como ofensas e sim como uma forma, talvez equivocada, mas compreensível, de defesa: a que apela ao ataque. Vale a pena lembrar que Blanche não veio aos Campos Elísios para realizar uma prestação de contas sobre o passado – sua condição é a de uma “suplicante”, no sentido mesmo que os gregos atribuíam a essa palavra. Daí a surpresa de Blanche com a reação de Stella ao final de seu discurso:

¹²⁴ *SND*, p. 22, grifo nosso.

BLANCHE: Oh, Stella, Stella, you're crying!

STELLA: Does that surprise you?

BLANCHE: Forgive me – I didn't mean to – ¹²⁵

Essas palavras de Blanche não merecem o crédito dos espectadores do filme de Kazan: a forma como suas acusações foram atiradas ao rosto de Stella remete as palavras a uma dimensão de pura retórica. Já no texto de Williams e na versão de Jordan, essas mesmas palavras podem ser entendidas como um *mea-culpa* da personagem arrependida, reconhecimento instantâneo de que a dose de culpa inoculada na irmã excedeu os objetivos do ataque orientado para a auto-defesa.

Dissemos que o filme de Jordan não acompanha o ritmo agitado da versão de Kazan, mas não se pode esquecer que a própria dinâmica da narrativa filmica contribui para a intensificação dramática das cenas. As seqüências de planos intercalados, encadeando focalizações alternadas dos personagens em conflito, enquadrando-os com maior ou menor grau de proximidade e sob ângulos diversos, todos esses recursos se mostram bastante efetivos à intensificação da atmosfera dramática. Talvez por isso Jordan tenha optado mais por “ostentação” que por “narração”, valendo-se frequentemente de longas seqüências em planos tranquilos para não acentuar excessivamente a dramaticidade das cenas. Mesmo assim, a narração imagética dos conflitos produz ganhos dramáticos em relação ao texto da peça. O que talvez garanta o equilíbrio, e aqui nos atrevemos mais uma vez a teorizar sobre o cinema em oposição ao teatro, é que o ganho dramático resultante da dinâmica imagética do cinema aparece compensado no palco pela “presença” mesma dos atores. Como a nossa leitura da peça se pauta no texto literário, já que o teatro não deixa registro, essa proposição se manterá no âmbito das hipóteses impossíveis de serem aqui investigadas, registradas apenas como sugestão a novos trabalhos.

Importante é notar como Jordan não deixa que o dinamismo imagético da linguagem do cinema contamine as próprias ações. Mesmo nos momentos em que esse dinamismo é propositadamente explorado como forma de avivar a tensão dramática, o cineasta não induz os atores a deslocamentos desnecessários, não clama por movimentação excessiva, agitação,

¹²⁵ *SND*, p. 27.

correria, pancadaria. Em termos estruturais a ação em seu filme permanece definível como conflito de vontades e não como agitação, seja porque, como argumentamos, o contexto histórico-cultural de Jordan o permite escapar à necessidade de demarcar o cinema do teatro, seja porque a tradição na qual se insere o seu filme já cuidou de canalizar para os “filmes de ação” as estratégias “dramáticas” tão exploradas por Kazan.

Insistimos na fidelidade de Jordan em relação ao texto da peça de Williams, tal como o enquadrámos em nossa análise interpretativa. Isso nos permite caminhar a passos largos, registrando apenas os momentos em que há alguma “traição” ou nuançamento de sentido em relação à nossa leitura. Instigante é observar como as modificações, os cortes e as inserções de Jordan em relação à peça se esclarecem à luz do filme de Kazan. Por exemplo, na cena em que Blanche se assusta com o miado dos gatos, o Stanley de Jordan também “mia”, como o de Kazan, um detalhe não sugerido por Tennessee Williams. Embora essa passagem possa parecer insignificante, Jordan a aproveita como mais uma profecia sinistra, já que, como se sabe, o gatinho brincalhão logo mostrará suas afiadas garras.

Outro flagrante de aproveitamento intertextual em relação ao filme anterior acontece na cena em que Stella, enquanto diz ao marido que precisa de dinheiro para sair com Blanche, mete ela própria as mãos no bolso da calça de Stanley e dali retira a carteira e, dela, o dinheiro que precisa. A peça de Williams prevê a solicitação do dinheiro, não a forma como Stella dele se apossa. Embora essa invenção de Kazan possa parecer banal, consideramos esse gesto rico em significação, já que sugere com uma naturalidade quase imperceptível o bom entrosamento entre os cônjuges que logo começarão a se desentender. Mas enquanto Kazan cuida em apresentar o conflito que se segue num tom fortemente agravado em relação ao texto da peça, Jordan não permite que a cumplicidade do casal seja desfeita com tanta impetuosidade em uma única cena. O diálogo entre Stella e Stanley sobre a perda de Belle Reve, no filme de Kazan é uma briga, no de Jordan, um desentendimento.

Assim como é abrandada a discussão entre Stella e Stanley no filme de Jordan, também o primeiro conflito entre Stanley e sua cunhada parece bem menos agressivo que na versão de Kazan, bem mais condizente com a disposição de Blanche para a sedução. Não se pode esquecer que no contexto em que se insere a obra de Jordan a censura não está mais a apontar seu dedo severo para as cenas ou falas que ameaçam a instituição familiar ou que transgridem os padrões de “normalidade” sexual. Note-se como na versão de Kazan a

supressão da seguinte passagem em negrito operava no sentido de impedir o reconhecimento explícito, verbalizado, da sedução que permeia toda a cena no texto de Williams:

STANLEY: There is such a thing in this state of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine – and vice-versa.

BLANCHE: My, but you have an impressive judicial air!

[She sprays herself with her atomizer; than playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs].

STANLEY: If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you!

BLANCHE: Such as what!

STANLEY: Don't play so dumb. You know what!

BLANCHE: *[she puts the atomizer on the table]*: All right. Cards on the table. That suits me.¹²⁶

Considerando que muitas das imagens de Kazan são sugestivas de erotismo, só podemos entender cortes desse tipo como uma recomendação da censura contra a verbalização explícita do que, afinal, fica apenas sugerido nas imagens. Jordan manterá intacta não apenas essa passagem, mas todas as falas e cenas que se mostram importantes para o encaminhamento da temática da sexualidade, tal como a interpretamos em nossa análise do texto de Williams, recuperando, inclusive, o relato completo sobre a homossexualidade de Allan, que havia desaparecido na versão de Kazan.

Ainda com respeito ao tratamento da temática da sexualidade, para além da fidelidade ao texto de Williams, não poderíamos deixar de notar o cuidado de Jordan com a representação do estupro, seu esforço para fazer com que a violência sexual de Stanley seja não apenas inferida ou pressentida, mas quase testemunhada. Valendo-se de todos os indícios fornecidos por Williams, Jordan “reconstitui” a cena do crime, obrigando Stanley não apenas a conduzir Blanche para a cama, mas a cobri-la com seu próprio corpo, depois de tirar o paletó do pijama de seda vermelho que ostenta, como ostentava suas penas o galo exibido ao qual Tennessee Williams havia comparado o personagem. Nesse instante, o cineasta se esmera em nos fazer crer que uma imagem vale mais que mil palavras.

¹²⁶ SND, pp. 40-41.

Embora a versão de Jordan também opere no sentido de um enxugamento do discurso verbal em relação ao texto da peça, não se percebe em seus cortes qualquer obliteração à dimensão poética dos discursos, de maneira que não registramos nenhuma perda significativa com respeito à estética da obra sob o aspecto da verbalização. As falas ou as breves passagens suprimidas são aquelas que apenas retardam o encaminhamento da ação e cuja eliminação não provoca prejuízos estéticos ou comunicacionais capazes de produzir nuançamentos de sentido desviantes em relação à construção da ação ou aos processos de caracterização dos personagens, tal como os analisamos na peça de Williams.

O que parece guiar Jordan em seus cortes é uma necessidade pragmática de reduzir o discurso verbal em favor de uma maior concessão temporal à narração por imagens. Essa parece ter sido também uma preocupação de Kazan e talvez a possamos entender como uma necessidade intrínseca a qualquer adaptação de um texto teatral a um texto filmico, já que ambos sofrem aproximadamente a mesma limitação de tempo, sendo que um simplesmente ostenta as ações enquanto o outro precisa ostentá-las através de uma narrativa que negocia discursos e imagens à luz de uma economia temporal mais complexa. De qualquer forma, no que diz respeito aos cortes de Kazan, não se pode deixar de notar que as falas e cenas amputadas em seu filme traem outras influências, como por exemplo, a intervenção da censura e a opção do cineasta por um texto mais pragmático que poético, daí as graves implicações no que diz respeito aos processos de caracterização de personagens e à construção da ação.

Não nos parece necessário refazer toda a trajetória do bonde de Jordan para demonstrarmos que, sob o aspecto estrutural, ele desliza nos mesmos trilhos que mapeamos em nossa análise da peça de Williams. O início *in medias res*, a ordem em que aparecem os personagens, suas intervenções na trama, a centralidade e o desenvolvimento da trajetória da protagonista, a preparação, o encaminhamento e a dinâmica de cada conflito, a deflagração das crises dramáticas, o entrelaçamento das situações a caminho do desfecho trágico e o próprio final do filme, tudo se encaixa nas considerações que tecemos à respeito da peça. Isto posto, achamos que seria redundante insistir no mesmo tipo de análise estrutural dos conflitos, tal como a que realizamos a partir do texto de Tennessee Williams. Pensamos que seria mais proveitoso não exatamente provar essa fidelidade interpretativa, mas aceitá-la como um dado que facilita uma perspectiva suplementar, capaz de nos permitir saltar a investigação da correspondência entre as duas obras em favor de uma reflexão sobre como essa fidelidade se

sustenta, mesmo valendo-se o cinema de uma outra linguagem e a despeito das liberdades interpretativas de Jordan. Parece importante tentar compreender melhor por que as intervenções deste diretor não o afastam da construção estrutural da ação na peça, antes confirmam a mesma articulação que anotamos entre os diversos elementos dramáticos. Contra a fidelidade de Jordan, a infidelidade do seu antecessor se oferece mais uma vez como um contraponto importante às nossas reflexões. Esperamos que as considerações comparativas a seguir, inspiradas em uma acareação final entre as obras de Kazan e Jordan em relação ao texto de Williams, sirvam de fecho a essa investigação sobre a des/construção do trágico na obra dramática e em suas adaptações filmicas.

Começemos por considerar a proposta que fizemos para uma decodificação do texto de Williams como uma construção dicotômica baseada em dois paradigmas: fantasia e realidade. A partir de nossas reflexões sobre o início de cada um dos filmes analisados, é possível pensar como o cenário inaugural de Kazan – a estação ferroviária – e várias outras instâncias de sua obra favorecem o paradigma da realidade. A concretude do bonde chamado “Desejo” que conduz a Blanche de Kazan ao seu destino trágico é bastante sugestiva dessa vontade de “realismo”, perceptível no filme sob várias perspectivas, por exemplo: sob o aspecto verbal (nos cortes que suprimem a dimensão poética das falas em favor de discursos mais pragmáticos), sob uma óptica temática (na valorização de aspectos materialistas em detrimento de dilemas existencialistas), sob uma perspectiva cênica (na valorização da corporalidade física, equacionando ação à movimento, agitação), sob o aspecto estrutural (na contundência excessiva que caracteriza a manipulação dos conflitos).

Não estamos aqui propondo que Kazan tenha conseguido eliminar o mundo da fantasia tão cuidadosamente construído por Williams, intrincado nas estruturas mais profundas do texto. Apenas o cineasta parece ter fincado sua cadeira nos domínios da realidade para dali mesmo recontar a trajetória de Blanche. Nessa manobra de favorecimento do paradigma de realidade, deforma-se o universo dramático tramado por Williams. Tudo o que não se encaixa nos limites do pragmatismo, da concretude, o que não tem peso de realidade corre o risco de parecer dispensável, supérfluo, desnecessário, descabido, impertinente, condenável e até ridículo. É assim que a imagem de Blanche se deturpa. Nessa moldura de realidade construída por Kazan, traumas, sonhos, fantasias soam como loucura, daí a pressa em antecipar a doença mental de Blanche; poesia cheira a pieguice, de onde a eliminação de belos e comoventes momentos do

texto da peça; questões existenciais se perdem em uma senda materialista. Tudo isso produz uma rebarba negativa que rebaixa a caracterização da protagonista. Num contexto assim “realista”, a disposição “romântica” para o desejo de encanto e sedução assume ares de alienação, perversão e malignidade, a loucura se aproxima da conotação pessimista de morte. Não surpreende que Stanley seja favorecido por esse enquadramento. Sua máscula compleição física, sua disposição para a ação, sua objetividade, seu comportamento animalesco, ainda que percebidos como excessivos, não destoam do desejo de realidade que orienta o filme de Kazan. Talvez por isso a magistral metáfora do espelho não se permita decifrar. Num universo afinado pelo diapasão da realidade, os signos resistem a interpretações metafóricas menos óbvias. Os cacos do espelho e o lixo da rua resguardam-se em sua dimensão ontológica: são apenas cacos de espelho e lixo da rua. Stanley carrega em seus fortes braços não o corpo pulsante de uma amante, mas um corpo inerte, combalido por *Tanatos*. Seria preciso uma invocação mais respeitosa a *Eros* para que o desejo contaminasse a cena do espelho.

Nessa construção que dispensa a orientação dicotômica em favor de uma perspectiva unificada, as complexas camadas de significação que se entrelaçam no texto da peça submergem sob o peso da realidade esmagadora. Com a negação do paradigma da fantasia, a profundidade sugerida pela caracterização de Blanche na obra de Williams é não apenas simplificada, mas amputada em seus aspectos mais dignificadores. A rasura da empatia na modelagem da protagonista faz com que o desfecho trágico se aproxime perigosamente da “justiça poética” – uma solução racionalista compatível com a simplificação do alicerce estrutural da ação. Na leitura retrospectiva de uma trama assim simplificada, o rastreamento das relações de causa e efeito que conduzem ao trágico não apelam a uma leitura desconstrutiva. A verdade que emerge do texto pretende-se inequívoca, prenunciada, arrazoada.

Desafiando a interpretação de Kazan, o filme de Jordan recupera o alicerce duplicado proposto por Williams e constrói-se como emblema da complexa relação entre fantasia e realidade, ou, se preferirmos nomear seus respectivos representantes, tal como os identificamos no texto da peça – *Eros* e *Tanatos*. Com Jordan legitima-se não mais apenas a concretude da realidade, mas também a realidade consentida pela fantasia. Em seus Campos Elísios um chapéu tanto abana quanto baila, algumas mulheres trabalham, outras se divertem, há homens estafados e homens descansados, entrelaçam-se a decadência material e o encanto

sensualista, a jovem mulher-dama cultua *Eros* em sua sacada, a velha vendedora de flores anuncia *Tanatos* pelas ruas.

É justamente o cuidado com o contraponto que aproxima o filme de Jordan da peça de Williams, ao tempo em que o afasta da obra de Kazan. Assim como o cenário, todos os demais elementos dramáticos constituintes da ação no filme se revelam nuançados. A adoção de uma perspectiva dupla impede que o receptor adote, ele também, um único ponto de observação da trama, de maneira que tudo aparece facetado e isso empresta à ação uma profundidade não pressentida ou não desejada por Kazan. O fato é que Jordan segue Williams em suas manobras antes para desestabilizar que para fixar verdades. Seu filme, como a peça que o inspira, mostra-se muito apelativo a leituras desconstrutivas.

Tentemos emprestar às nossas conclusões acima esboçadas uma explicitação mais didática. Para facilitar nossa exposição, formulamos um conceito que chamaremos de “espaço-tempo”, conceito que permitirá não apenas reorganizar cronologicamente a progressão da ação nas obras analisadas, mas também situar a ação em relação aos cenários distintos, não menos importantes para o desenlace trágico. Essa reorganização espaço-temporal da trama, na verdade uma tentativa de reconstrução da “fábula” em seus aspectos estruturais, pareceu-nos essencial ao desvelamento das relações de causalidade que entretecem os elementos dramáticos na construção da ação na peça de Williams e em suas duas adaptações filmicas, favorecendo um melhor entendimento da interpretação que temos dado a cada uma das três obras.

Argumentamos que três “espaços-tempos” se entrelaçam na peça de Williams, cada um deles fazendo desprender os fios que irão tecer as malhas da ação trágica. Na reorganização cronológica da trama, o primeiro desses espaços-tempos remete-nos a um passado distante, mitificado, mescla de pura fantasia e dura realidade. Por um lado, espaço-tempo de sonhos, dignificado, quando a protagonista habita ainda a “Belle Reve”, uma grande propriedade representativa de sua estirpe aristocrática, imponente como os antepassados franceses de Blanche Dubois, aqueles que lhe legaram o sugestivo nome. Por outro lado, espaço-tempo de nobreza apenas fictícia, produtora de sonhos em nada compatíveis com a realidade decadente, sombra da glória ancestral que deu lugar à morte.

Esse amálgama de sonho e realidade, essa mistura de nobreza e decadência, os projetos de vida e as investidas da morte são as manobras que nos permitem alçar Blanche à categoria

de heroína. Para tanto, é preciso levar em conta dois traços importantes à caracterização da personagem: disposição para a ação e dignidade. É justamente nesse primeiro espaço-tempo que esses traços se deixam apreender com mais nitidez. Por um lado, a heroicização de Blanche passa pelo reconhecimento dos desafios homéricos por ela enfrentados nesse passado distante, quando foi convidada a confrontar os desafios da vida (manter o patrimônio que se esvai em dívidas) e da morte (*Tanatos* ronda a mansão). Por outro lado, como a condição heróica requer uma demarcação especial do personagem em relação aos seus pares, é também no rebuscamento desse passado mitificado, ancestral, que se esconde a chave para entender a “superioridade” de Blanche – não como arrogância gratuita, descabida, mas como um fatídico “grau de excelência”, muito próximo da *hybris* dos gregos, ou seja, um traço que enaltece, que nobilita, que dignifica o personagem, mas por isso mesmo um componente trágico, porquanto favorecedor de comportamento excessivo, transgressor. É certo que Blanche e Stella têm ambas a mesma origem nobilitada, mas é Blanche e não Stella que deve enfrentar os grandes desafios, é Blanche e não Stella que se debate até o final para se manter em cima dos saltos. Stella não tem a dimensão heróica de sua irmã. Sua opção é pela acomodação, pela passividade, pela solução pragmática. O próprio Williams a caracteriza como um personagem “*matter-of-fact*” – nada menos heróico.

O fato é que Blanche não assume estatura dignificadora de heroína trágica se o primeiro espaço-tempo de sua trajetória não for considerado à luz do jogo entre fantasia e realidade. A ênfase no paradigma de realidade resulta numa visão deturpada desse passado ancestral, que, visto sob um prisma objetivo, pragmático, “realista”, se preferirmos, é pura ruína, nada há de enaltecedor numa propriedade que se esvai em dívidas impossíveis de serem saldadas com um salário de professora, tal como sugere o texto filmico de Kazan. Houvesse o diretor acatado sem reservas o paradigma da fantasia e veríamos Belle Reve ainda de pé, em suas imponentes colunas brancas, como um templo grego – apropriado às grandes tragédias e aos seus heróis e heroínas.

Nossa aproximação interpretativa à peça não nos autoriza a realçar apenas as derrotas de Blanche contra *Tanatos*, importa também registrar sua disposição para enfrentar o terrível deus. Não é supérfluo no texto de Williams o discurso poético sobre os miseráveis moribundos. Ao contrário, transborda uma mensagem comovente de dignidade humana nesse esforço do poeta para retratar a luta desesperada de Blanche, uma jovem sonhadora

tragicamente eleita para ajudar velhos cuspidores de sangue nobre a manterem a respiração e a vida. É certo que *Tanatos* os derrota a todos – mas não é esse mesmo o final inevitável de qualquer existência humana, a capitulação ao deus da morte? Não está a dignidade humana mais atrelada à luta do que à sobrevivência? Por que reverenciar a morte e não a luta pela vida? Para além do prejuízo estético, ao suprimir a parte mais bela e comovente desse discurso de Blanche, Kazan a enquadra apenas como uma mulher ressentida, sofrida e derrotada, impedindo-nos de interpretar num tom romantizado os seus embates contra o terrível ceifeiro da vida.

O esquecimento da positividade implicada no paradigma da fantasia tem outras consequências nefastas no filme de Kazan: o rebaixamento do passado da personagem transforma sua *hybris* em arrogância descabida; os erros de seus antepassados são avaliados apenas como comportamentos reprováveis, não chegam a ser percebidos como signos fatídicos sugestivos de uma disposição da linhagem para os destinos trágicos.

O fato é que se não levarmos em conta o passado de Blanche como traço enaltecedor em sua caracterização, tudo o que se segue a esse primeiro espaço-tempo parecerá igualmente deformado em relação ao texto de Williams. E que não se confunda nossa escuta ao reiterado apelo da própria Blanche em relação à sua origem nobilitada como legitimação de nossa parte de uma leitura elitizada do universo trágico. Cairíamos no mesmo erro que os seguidores de Aristóteles, que confundiram a essência da sua definição de trágico como *spoudaion*, ou seja, como gênero que dignifica, que empresta excelência aos seus personagens, com a necessidade de serem de alta estirpe os personagens da tragédia. Não estamos atribuindo dignidade a Blanche simplesmente por ela ser de origem nobre, estamos tentando identificar nessa origem nobilitada – projetada pelo próprio Williams – os traços que a dignificam. Seja como for, não se pode esquecer que o drama de Blanche se insere numa tradição que prima por manter no corredor principal de sua galeria heróis e heroínas nos quais dignidade e nobreza se aparentam. No caso específico de Blanche, note-se o cuidado de Williams no sentido de desconstruir ao longo da trama ambos os conceitos – nobreza e dignidade.

A primeira aparição de Blanche na versão de Jordan diz bem de sua “superioridade”, compreendida nesse entrelaçamento entre nobreza e dignidade. A elegância, a altivez, a polidez, o refinamento social e intelectual do personagem se recortam nitidamente em contraste com as aparências ou os comportamentos de Eunice, de sua amiga negra, de Stella e

finalmente de Stanley. Há dois contrapontos a essa elevação de Blanche: apesar de Jordan se esforçar ainda mais que Williams para manter perceptível a dignidade do personagem até o final da peça, em vários momentos o ar de superioridade da protagonista se excede e descamba para a antipatia; num sentido oposto, essa superioridade se desfaz na fragilidade emocional da heroína, o que permite ao espectador suspeitar desde cedo dessa estatura nobilitada.

Na versão de Kazan, vimos como não se chega rapidamente a inferir contrastes entre a aparência elegante de Blanche e o ambiente que a rodeia. Além disso, o clima tenso e conflituoso das cenas iniciais e o exagero com que é retratado o desequilíbrio emocional da protagonista não nos permitem sequer supor algum traço de positividade em um personagem tão alvoroçado. Como Kazan oblitera toda a fala inicial de Eunice sobre o *status* e a profissão de Blanche e como também sonega parte essencial do discurso em que a própria Blanche constrói uma imagem capaz de dignificá-la, ficamos mesmo por um tempo excessivamente longo, senão por toda a trama, com a imagem de uma protagonista em nada heroicizada. O esforço de Williams – e o de Jordan – se dá no sentido de produzir efeito trágico retratando a queda de um *ethos* digno, reiteradamente assaltado e enfraquecido por manifestações de *pathos*, Kazan nos apresenta a queda de um *ethos* patético.

Ainda no primeiro espaço-tempo que identificamos na estrutura da fábula discernimos a *hamartia* de Blanche. Uma vez investida do papel de heroína no seio da família, também Allan apelará à condição heróica de Blanche, como ela mesma diz, “*He came to me for help. I didn’t know that*”.¹²⁷ É a *hybris*, mais uma vez, operando em sua dupla função, enaltecendo e eneguecendo a personagem. A morte de Allan engendra um comportamento culposos e, a partir dos desequilíbrios de Blanche daí decorrentes, instala-se o que impertinentemente (mas não sem justificativas) chamamos de *até* – aquela força imperiosa capaz de tornar “cegos” os membros de várias gerações, como uma maldição que se perpetua através dos erros dos antepassados.

O relato da morte de Allan aparece tardiamente na construção da ação na peça e os dois filmes respeitam essa organização temporal. Mas enquanto Jordan segue os rastros deixados por Williams para a construção do episódio, Kazan se afasta perigosamente dos parâmetros pensados pelo dramaturgo para a elaboração desse erro trágico. É certo que, em

¹²⁷ SND, p. 95.

parte, esse desvio empreendido por Kazan foi orientado pela mão da censura, que o levou a substituir o homossexualismo de Allan pelo insucesso material do jovem poeta. Mas não se pode deixar de considerar a perigosa injunção promovida por essas três opções interpretativas de Kazan: o rebaixamento na caracterização da protagonista, o tom pragmático da ação e a forma superficial como é tratada a questão da causa do suicídio. Dessa configuração emerge um erro pouco trágico. Embora Blanche se sinta culpada pelo suicídio de Allan, não se tem motivos suficientes para isentá-la dessa culpa, já que não se percebe um distanciamento significativo entre ação e intenção – essência mesma da *hamartia*, tal como idealizada por Aristóteles.

Com a perda de Belle Reve, Blanche se deixa apreender no segundo espaço-tempo que configuramos na recuperação da cronologia da peça: “descomedimento” seria a palavra que melhor poderia caracterizar a nova vida dessa “heroína dos vencidos”. Afastada da sua mansão, Blanche passa a se hospedar num hotel de segunda categoria, de nome bem sugestivo: Tarântula - “*the Tarantula Arms*”. Segundo suas próprias palavras, o local para onde levava suas “vítimas”. Blanche alega que busca nos braços dos desconhecidos proteção, afeição. Não parece ser gratuitamente que recrimina Stella por esta satisfazer-se apenas com a realização de “desejos brutais”. De qualquer forma, como numa tragédia os caracteres e o pensamento são subsidiários às ações, não são as intenções de Blanche que irão testemunhar a seu favor. Blanche será julgada por seus excessos – julgada e condenada pela comunidade. Torna-se, então, uma espécie de “*pharmakós*”. Tendo perdido a “honra” e o “emprego”, é banida da cidade – resta-lhe, assim, uma única alternativa: procurar a irmã em New Orleans.

Ora, esse segundo espaço-tempo da fábula só é disponibilizado aos espectadores quando a ação efetivamente dramatizada já se encontra num estágio bastante avançado: no momento em que Stanley relata a Stella a “verdade” sobre o passado de Blanche. Parece claro que o encaminhamento da caracterização dos personagens envolvidos na trama assume nesse instante uma importância considerável, já que é nessa hora que se instaura o julgamento dos contendores. A revelação da verdade assumirá nuançamentos diversos, a depender do grau de elevação ou de rebaixamento atribuído à caracterização da protagonista, assim como parecerá mais ou menos impiedosa, a depender da caracterização mais ou menos elevada do antagonista. De qualquer forma, como é Stanley quem aparece como o porta-voz da verdade, o próprio Williams cuida em nos fazer crer que sua história é antes uma meia-verdade, já que não

leva em conta as causas do descomedimento de Blanche. O filme de Kazan, orientado por uma perspectiva de realidade, prioriza fatos, não causas emocionais que os expliquem ou justifiquem, de maneira que todo o trecho seguinte desaparece do diálogo entre Stella e Stanley na trama “realista” do cineasta:

STELLA: I don't believe all of those stories and I think your supply-man was mean and rotten to tell them. It's possible that some of the things he said are partly true. There are things about my sister I don't approve of – things that caused sorrow at home. She was always – flighty!

STANLEY: Flighty!

STELLA: But when she was young, very young, she married a boy who wrote poetry. ... he was extremely good-looking. I think Blanche didn't just love him but worshipped the ground he walked on! Adored him and thought him almost too fine to be human! But then she found out –

STANLEY: What?

STELLA: This beautiful and talented young man was a degenerate. Didn't your supply-man give you that information?

STANLEY: All we discussed was recent history. That must have been a pretty long time ago.

STELLA: Yes, it was – a pretty long time ago ...

*[Stanley comes up and takes her by the shoulders rather gently. She gently withdraws from him. Automatically she starts sticking little pink candles in the birthday cake].*¹²⁸

A atitude de Stella, assim como a reação de Stanley descrita nas orientações cênicas ao final da conversa dizem bem como na peça de Williams, e no filme de Jordan, a evocação da memória pode desafiar a aparência dos fatos. É certo que, mesmo na peça ou na versão filmica que a acompanha de tão perto, Stanley não cederá ao apelo de Stella. Seu abrandamento diante da revelação da esposa que busca no passado atenuantes para o comportamento de Blanche foi apenas uma reação momentânea. Mas contentamo-nos que Stanley tenha sentido um choque com o efeito da memória na interpretação dos fatos. Esperar dele mais que isso seria desconsiderar um dos principais parâmetros anotados por Aristóteles como essenciais à caracterização de personagens: a coerência. Não combinaria com Stanley recuar sem luta contra a mulher que o humilhou e desafiou, chamando-o de vulgar, rude e animalesco. De qualquer forma, ainda que Stanley não possa ser capaz de recuar diante da nova realidade

¹²⁸ SND, pp. 102-103.

instaurada pela memória de Stella, parece certo que os receptores dos textos da peça de Williams e da versão filmica de Jordan são melhor orientados a compreender a viagem de Blanche no bonde chamado Desejo do que os espectadores de Kazan.

O terceiro espaço-tempo na reorganização cronológica da ação é na verdade o primeiro para os espectadores e corresponde exatamente ao início da ação dramatizada, que começa com a chegada de Blanche aos Campos Elísios, portanto, *in medias res*, em meio a uma grave crise que apenas espera seu desfecho trágico. Na reconstrução da fábula, esse espaço-tempo apresenta-se como o mais paradoxalmente manifesto, quando o real e o imaginário não apenas se contrastam, se entrelaçam, mas confundem-se continuamente. Vimos em nossa análise da peça como já a descrição do cenário no início do texto da peça dava a ver esse jogo entre concretude e fantasia que temos tentado sublinhar na progressão de toda a ação.

Essa terceira etapa da viagem de Blanche é marcada por sua incapacidade de aceitar a realidade. Ilusões, mentiras, subterfúgios, tudo isso patenteado por sua *hybris* aciona os dois agentes que irão conduzi-la ao desfecho de sua tragédia: Mitch, o marido desejado, que a rejeita ao descobrir que foi enganado, e Stanley, o cunhado animalesco que, ofendido pela “superioridade” de Blanche, primeiro a desmascara, depois a estupra. Com a violência sexual, sela-se o compromisso entre o dramaturgo e o gênero trágico.

A investigação dos diversos espaços-tempos que estruturam a peça permitem-nos rever com mais nitidez a complexidade das relações entre ação e caracterização da heroína. Blanche chega à loucura porque foi incapaz de enfrentar a realidade. Mas foi incapaz de enfrentar a realidade porque foi investida de um papel que transcendia às suas forças – os traços que tornavam Blanche uma heroína eram fictícios, pertenciam ao paradigma da fantasia. Para enfrentar *Tanatos*, recorre a *Eros* e assim deixa-se levar pela *até* dos ancestrais. Comete um erro involuntário, causando o suicídio do seu amado e isso a impregna de culpa. A culpa favorece o desequilíbrio, o desequilíbrio concorre para o descomedimento, o descomedimento provoca a punição, torna-se “*pharmakós*”. Do banimento, ao medo do real, à dependência do álcool, à histeria, às mentiras, às ilusões, à loucura ... Em cada um desses momentos é possível imaginar Blanche em sua desesperada luta para construir a sua própria realidade. Realidade na qual a fantasia – dela e de Tennessee Williams – permite sonhar um mundo onde *Tanatos* pode, sim, ser vencido por *Eros*, um mundo no qual uma viagem no bonde chamado Desejo pode até mesmo terminar em loucura, desde que essa loucura não seja pessimisticamente

pressentida como morte, mas como sacrifício purificador, redentor da existência humana. Uma coisa é enquadrar essa opção como trágica, como o fazem Williams e Jordan, retratando Blanche com respeito e dignidade; outra é enquadrá-la como patética, como o faz Kazan. O fato é que mesmo louca, nem a Blanche de Williams nem a de Jordan chegam a parecer ridículas. Pelo contrário, a dignidade de personagem trágico, mantida com um rigor ainda maior por Jordan que por Williams, persiste no personagem até o final, mesmo na insanidade de Blanche. O discurso final da loucura omitido por Kazan, mas mantido no texto filmico de Jordan diz bem da interpretação da insanidade por uma perspectiva dignificadora. O trecho seguinte nos lembra que para Williams, como para Jordan, mesmo os labirintos escuros da loucura podem ser iluminados pela fantasia de Blanche – uma vez reconhecido o paradigma da fantasia, nossa heroína pode recorrer à sua lanterna chinesa e assim embelezar até mesmo o seu destino trágico, metaforizando em seu discurso o sacrifício como purificação:

BLANCHE: I can smell the sea air. The rest of my time I'm going to spend on the sea. And when I die, I'm going to die on the sea. You know what shall I die of? [*She plucks a grape*] I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean. I will die – with my hand in the hand of some nice-looking ship's doctor, a very young one with a small blond mustache and a big silver watch. "Poor lady", they'll say, "the quinine did her no good. That unwashed grape has transported her soul to heaven". [*The cathedral chimes are heard*] And I'll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard – at noon – in the blaze of summer – and into an ocean as blue as [*Chimes again*] my first lover's eyes!¹²⁹

Depois de um discurso assim límpido, cristalino, resta-nos apenas saudar mais uma vez o deus da arte trágica. Mais de quatro décadas separam o filme de Jordan das obras de seus antecessores. Foi-se a censura, vieram as imagens coloridas, a linguagem do cinema permitiu-se mais próxima à linguagem do teatro, tranquilizou-se a ação cinematográfica, mas a divindade sorridente continuou a cuidar para que uma tragédia fosse apenas um mergulho sofrido, não um afundamento no trágico. Apesar da complexidade sugerida pela duplicação de paradigmas na construção da ação na peça de Williams e no filme de Jordan, em sua dimensão sintagmática, a ação em cada uma das três obras é uma construção racionalista que tenta

¹²⁹ *SND*, p. 136.

subjugar o trágico, esforçando-se para enquadrar o que no limite é absurdo e inexplicável – o sofrimento humano – numa lógica de relações causais capaz de emprestar sentido à existência. O Dioniso que deixou uma criança nos braços da Stella de Kazan permaneceu em Hollywood, reaparecendo sentado na cadeira do próprio Jordan, pronto a celebrar a vida a qualquer preço, inclusive ao preço do trágico.

CONCLUSÃO

The end and the beginning were always there.

T.S.ELIOT

Revolvemos com vagar as areias do tempo em busca de idéias, conceitos e exemplos de construção textual legados por uma extensa legião de dramaturgos e pensadores do universo trágico. Nessa incursão “arqueológica” ao passado da arte trágica, examinamos com o rigor possível as “peças” literárias e extra-literárias com as quais nos defrontamos, refletindo sobre cada “descoberta” à luz da teoria e da história, sempre estudando as possibilidades de seu aproveitamento como bloco edificador de uma hipótese mais geral que desde cedo havíamos esboçado, mas que só aos poucos se permitia delinear em todos os seus contornos.

Já as primeiras investigações nos domínios da literatura grega apontavam para a tragédia como uma construção orientada por uma forte tendência racionalista. A leitura dos textos trágicos e de outras obras escritas por autores gregos permitia-nos discernir excessos românticos em uma influente tradição que até hoje alimenta interpretações pouco responsivas ao racionalismo que vaza dos textos e de suas relações com os seus contextos. Cedo entendemos que as grandes tragédias precisavam ser revistas sob uma óptica diferenciada. A liberdade interpretativa dos poetas na representação dos mitos, a experimentação sofisticada da linguagem, as estratégias poéticas auto-reflexivas, a inserção do humor nas tramas trágicas, a luta dos tragediógrafos no sentido da atribuição de sentido histórico à ação mítica, a utilização do coro como estratégia manipuladora nos processos de produção e recepção, tudo isso convergia para emprestar à tragédia grega um sentido muito especial de composição artística consciente, racionalista, na acepção grega mesmo de *techné*, isto é, de uma arte que exige cálculo, manejo, estratégias, assim como a medicina ou a navegação. Não foi por acaso que decidimos assumir uma perspectiva menos comprometida com essa tradição afeita a temáticas míticas e a poetas extáticos e projetar um olhar mais atento à dimensão “realista” do universo trágico.

A *Poética* de Aristóteles também se oferecia como testemunho importante dessa dimensão racionalista da dramaturgia trágica. As proposições aristotélicas, embora desenvolvidas em um texto lacunoso, convergiam para demonstrar que o universo trágico

podia (e deveria) ser habilmente manipulado a partir do jogo entre seus componentes estruturais. As recomendações explícitas do filósofo no sentido da elaboração verossímil das situações, o conceito de unidade, a preocupação de Aristóteles com o encadeamento das tramas a partir de uma lógica de necessidade e causalidade, o apelo a uma relação ponderada entre ação e caracterização como reguladora do efeito trágico, a alusão à *hamartia* como artifício deflagrador de um desfecho mais comovente, a referência às noções de *peripeteia* e *anagnorisis* como estratégias dramáticas efetivas para surpreender o público, a proposição de *katharsis* como um ponto de fuga a orientar a obtenção do efeito trágico, enfim, a própria crença em parâmetros de construção de uma obra de arte “perfeita”, tudo isso autorizava o enquadramento da tragédia como uma forma poética voltada mais para uma estética racionalista do que para uma estética extática, “dionisiaca”.

Essas constatações não significam absolutamente que tenhamos desprezado o papel das musas no fazer trágico dos gregos, mas há uma distância significativa entre um inspirado poeta-artífice, como o idealiza Aristóteles, um poeta que se debruça sobre a *praxis* trágica com uma atitude ponderada, calculista, e um poeta extático, uma espécie de sacerdote de Dioniso, como o querem adeptos da tradição que estamos questionando. Claro que ao insistirmos nessa distinção, não estamos discutindo a psicologia da criação poética dos gregos, estamos, sim, tentando evidenciar que nem os textos que nos foram legados nem o tratado poético de Aristóteles autoriza um afastamento da concepção de tragédia grega como uma arte voltada antes para a racionalização do trágico do que para uma comunhão com a *praxis* trágica, postura implicada na noção nietzscheana de “sentimento trágico da vida”.

Temos que reconhecer que os textos das grandes tragédias, apelativos como são à emotividade, à comoção, ao *pathos*, impedem ou subvertem com facilidade qualquer iniciativa que vislumbre a decodificação de suas estruturas como construções ou estratégias racionalistas. Num universo tão emocionado e emocionante, a dimensão ficcional do texto poético tende a contaminar as próprias perspectivas teóricas adotadas pelos observadores. Foi preciso dismantelar muitas idéias, revirar conceitos, esgarçar verdades, negociar fatos, propor novos ângulos de observação dos fenômenos envolvidos no universo literário para perceber que a arte de Dioniso era, sim, dionisiaca, mas não no sentido a ela atribuído pela tradição nietzscheana. Para Nietzsche, o sentimento trágico que dá origem a tragédia define-se como “dionisismo” – uma disposição de ânimo que, de tão exacerbadamente plena de vida, compele

os gregos a ousar destemidamente o trágico. O “descomedimento” seria a base dessa construção idealista.

Embora não seja nossa intenção propor uma nova interpretação hipotética para o nascimento da tragédia, nossas investigações não nos autorizam a manter que a relação originária entre a tragédia e o trágico pode ser explicada como uma consequência do exarcebamento da “vontade de potência” do povo grego, produto de uma disposição de ânimos que, por excesso de vida, os move a experimentar voluntaria e destemidamente a morte no drama. Essa acepção, embora genialmente construída e sedutoramente influente, não prescinde de sérios reparos. Ainda que o esquema racionalista das construções textuais não desse a ver o temor dos gregos diante do trágico, crenças em disposições generalizadas de um povo para esse ou aquele comportamento carecem sempre de algum conserto.

É possível que a tal vontade de potência apareça realmente exacerbada no ânimo dos atenienses, em virtude da ideologia enaltecadora desse povo em relação aos seus próprios feitos e às suas conquistas. Em outros momentos da história da civilização ocidental há inúmeras evidências de comportamentos sociais excessivos, consequência de articulações ideológicas bem sucedidas entre poder político e pujança material. A Roma dos grandes imperadores, a França dos absolutismos, a Espanha dos descobrimentos, a Inglaterra das revoluções industriais ou os Estados Unidos das conquistas capitalistas são apenas algumas amostras de ideologias que sugerem um exarcebamento da “vontade de potência” perpassando a organização societal, embora em todos os casos devamos nos manter em alerta quanto a esses “excessos de vida”, que parecem tocar mais de perto apenas as elites – os “dionisíacos” de todos os tempos são sobretudo os que mais vantagens auferem das ideologias auto-enaltecadoras. As grandes massas, envolvidas como sempre com as preocupações do estômago, pouco nos ajudam a crer em excessos de vida generalizadamente complacente, muito menos em excessos de vida que orientam o descomedimento para a experimentação heróica, romantizada da morte. São as elites que respondem ao excesso de vida com a opção pelo trágico. Os criminosos e os suicidas das camadas mais pobres parecem antes movidos por carência de vida. Aliás, mesmo nas altas esferas sociais, a experimentação do trágico sugere que os excessos de vida que se resolvem pela morte são excessos de vida material – existencialmente a opção pelo trágico parece sempre derivar de carência de vida, de

incompletude, de insatisfação diante da existência, de incapacidade de atribuição de sentido à experiência humana.

No que diz respeito especificamente às tragédias gregas, não se deve esquecer que essa arte dramática, assim como as celebrações dionisiacas, são, desde a sua origem, manifestações amplamente populares. A acatarmos o “dionisismo” nietzscheano como causa primordial para a origem da tragédia, um pesado silêncio haveria de pousar sobre a causa da aclamação dessa arte por um público heterogêneo – um público que, incluindo mulheres e escravos, parece pouco representativo de excessos de vida dionisiaca. Em outras palavras: se é um sobejo de vida que induz o “povo” grego a experimentar o trágico, o que motiva os “excluídos” do povo – escravos e mulheres – a aplaudir o tragediógrafo? Excessos experimentalistas de vida descomedida ou reflexão comovida sobre a presença da tragicidade nas vidas humanas?

Ainda no que diz respeito à discussão sobre a crença no dionisismo do povo grego, não custa lembrar que o surgimento da tragédia é anterior ao chamado século de ouro, o século das grandes conquistas, sendo que mesmo na fase áurea da vida dos gregos e de suas tragédias, a *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides enquadra o cotidiano de seus compatriotas não apenas sob o ângulo das vitórias e do sucesso, mas retratando penosamente o sofrimento do povo, a angústia do trágico suscitada pelas guerras, que ceifam as vidas dos valorosos guerreiros, e pelas pragas que assolam Atenas.

Não fossem esses dados evidências suficientes para rasurar a crença no “dionisismo” como deflagrador de uma disposição para o trágico, deve-se considerar que a experimentação da morte na literatura grega é anterior ao aparecimento da tragédia: ainda que a plasticidade das imagens apolíneas ou a orientação das epopéias no sentido da exaltação da vida amenizem os efeitos provocados pela representação da dor e do sofrimento, as 242 mortes referenciadas por Homero na *Iliada* são evidências numericamente expressivas de que a consciência do trágico há muito incomodava os gregos – e os troianos, assim como acreditamos incomode a maioria dos mortais, de ontem e de hoje, sobretudo se enquadrada sob os auspícios do *pathos*. As epopéias homéricas celebram a vida excessivamente, é verdade, mas mesmo seus mais ousados heróis se curvam diante do trágico, comovem-se ao reverenciar a dor e o sofrimento provocados pela finitude humana. Isso significa que, se há um sentimento trágico a mover os gregos para a tragédia, esse sentimento parece ser antes “homérico” que “dionisiaco”, na medida em que parece dever-se mais a uma sobriedade respeitosa diante da angústia

existencial do que a uma experimentação acintosa, descomedida e, nesse sentido, irresponsável da *hybris*.

De qualquer forma, não há como negar que ideologias voltadas para o exarcebamento da “vontade de potência” fomentam atitudes “heróicas”. Contudo, o heroísmo daí decorrente, embora corra de par com o descomedimento, não parece legitimar um “sentimento trágico da vida”, entendido como uma disposição para o trágico. Ao se lançarem em suas trajetórias, ainda que movidos por excessos da *hybris*, tanto o herói épico como o herói trágico caminham para a ação e não para o trágico. Mesmo na tragédia, a ação só se confunde com o trágico depois de uma luta enérgica contra a ordem conflitante – o herói não almeja experimentar o trágico, ao contrário, ele anseia por vida plena, sendo exatamente do contraste entre o desejo e a impossibilidade de vida que emerge o trágico, consequência da configuração dos conflitos e não do descomedimento, embora seja a disposição para o descomedimento que permite o herói adiantar sua marcha até a solução trágica. A *peripateia* e a *anagnorisis* identificadas por Aristóteles na estrutura trágica são as evidências mais expressivas de que o trágico só aparece tardiamente no horizonte do herói, quando sua trajetória de luta pela vida atingiu um ponto que não permite retorno.

Ou seja, não enxergamos nas modelagens heróicas – épicas ou trágicas – disposição para a experimentação da morte como consequência de um estiramento da força vital. A reação de dignidade heróica diante do trágico é apenas uma solução compatível com o *ethos* heróico, não um arroubo destemido de experimentação consentida em relação à morte – os heróis trágicos dos gregos não são suicidas em potencial, são figuras com coragem suficiente para combater a morte, real ou simbólica. Mesmo para um Édipo ou para uma Antígona, o trágico é apavorante, embora seja preferível a uma vida desonrada. A elevação de suas caracterizações não lhes permitem retroceder diante do trágico, o que não significa que o tenham buscado em seu heroísmo. Antígona não procura a morte, procura a vida digna, honrada – se há em sua trajetória uma opção final pelo trágico, essa opção desesperadora decorre do fato de ser a solução trágica, naquele contexto, o mal menor. É ela mesma quem reconhece isso ao dizer: “Confrontar-me com a morte não me é tormento. Tormento seria se deixasse insepulto o morto que procede do ventre de minha mãe”.¹ Neste caso, a opção pela morte real é motivada pela

¹ SÓFOCLES. *op.cit.*: 36.

rejeição absoluta a uma morte simbólica – a desonra, o que parece muito significativo para nossa compreensão da tragédia enquanto racionalização do trágico: o enquadramento da morte real como uma opção menos aterradora do que uma morte simbólica é uma estratégia bastante efetiva de rejeição do trágico.²

Por isso mesmo é que é possível manter a tragédia como uma arte dionisiaca, não porque acolhe, mas porque rejeita o trágico. Não há, nem na tragédia, nem no mito de Dioniso, uma disposição para o trágico. O mito do deus da tragédia passa ao largo da tragicidade. Ainda que a embriaguez ou a loucura dionisiaca possa ser interpretada como o sono da morte, essa extenuação da vida divina não se dá pela via dolorosa do trágico. No mito dionisiaco, a morte se confunde com sono e sonho. O deus da fertilidade, portanto, o deus da vida por excelência e deus da tragédia – não chora. Sua morte é apenas um sono pacificador dos sentidos.

A tragédia habita outra dimensão – é produto de uma angústia humana, demasiado humana – a angústia do trágico. O poeta atormentado com a finitude da existência, ainda que celebrando o divino Dioniso, não pode seguir exatamente os passos do deus ridendo e alhear-se do trágico. Para além da festa, do espetáculo, há dor e sofrimento nos destinos humanos. As encenações burlescas aos poucos se diferenciam – delas surgem a tragédia e a comédia, dizem Aristóteles. Os cultos aos mortos, os tristes desfechos das lutas cantadas por Homero, as terríveis perdas resultantes das guerras, das pragas, da vida, tudo isso parece convergir para uma arte que floresce quando o pensamento mítico dos gregos se aproxima dos limites mais inquietos e ousados do pensamento racional. Mas a quem indagar sobre o sentido desse confronto aterrador do homem com a sua finitude? Aos deuses? Ora, se o próprio Dioniso, o deus do teatro, permanece enigmático em sua máscara sorridente... Diante do silêncio dos imortais, descobre-se uma saída para o labirinto trágico: definir limites para as ações humanas e culpabilizar aqueles que os transgridem. Enxerte-se o trágico numa lógica racionalista e a

² Considere-se a respeito dessa relação entre o heroísmo e a racionalização do trágico, os “homens-bomba” da atualidade. Não há em seus atos suicidas indícios de disposição para o trágico. Suas mortes não se configuram como trágicas, pelo menos não para eles. Essa opção pela morte, que se nos afigura como aterradora, não é um mergulho voluntário no abismo incompreensível da dor e do sofrimento, mas uma decisão racionalizada, fundamentada em crenças que enquadram a morte como condição inevitável para se atingir vida plena e eterna, com direito a reconhecimento divino e humano pela ação heróica: o terrorista-suicida será eternamente príncipe nos céus e herói na terra. Isso nos autoriza a concluir que mesmo os destemidos homens-bomba caminham para a ação e não para o trágico. Sua disposição heróica é fruto de um processo de racionalização no qual a angústia do trágico supera-se no desejo da passagem direta de uma ação maximizada para uma vida de plenitude na transcendência.

tragédia pode florescer como uma arte digna das celebrações dionísicas, uma arte que se esforça por emprestar sentido à vida, racionalizando o maior dos terrores humanos.

Foi instigante perceber como o enquadramento da tragédia como racionalização do trágico oferecia-se como um princípio organizador de idéias e conceitos fundadores da dramaturgia trágica ao longo dos séculos. Aos poucos, cada proposição identificada, cada fato observado assumia novas significações à luz dessa hipótese, convergindo para uma compreensão bastante lúcida do universo trágico representado na arte dramática. Mas não é fácil investigar a dramaturgia ocidental sob a óptica da construção da ação. É como se fôssemos convidados a observar o universo dramático através de um caleidoscópio. A qualquer momento, um poeta ou um teorizador pode fazer girar o instrumento e desfazer os contornos do desenho que construímos. De nossa parte, jamais nos permitimos, nós mesmos, manter o caleidoscópio numa posição fixa quando uma nova obra ou um nova realidade histórica clamava por nuançamentos no desenho já elaborado. Isso explica porque só agora, ao final do percurso, depois de atravessar os séculos, nossa hipótese ousa pleitear sua condição de “tese”. Como reforço a esse pleito, reservamos para esta conclusão um arremate capaz de legitimar mais objetivamente o rendimento de nossa síntese teórica para a aferição da função dos elementos componentes da ação trágica e dos efeitos de seus arranjos na tessitura de textos dramáticos.

O fato é que, como estratégia poética de racionalização do trágico, a dramaturgia trágica revela-se fundamentada em duas pilastras, dois paradigmas representativos – um, de racionalidade, o outro, de tragicidade. Interessante é que, embora o paradigma da racionalidade assuma uma maior importância estrutural, já que a lógica que alicerça o drama é necessariamente a lógica racionalista, a própria noção de trágico reclama a presença efetiva de componentes sugestivos de tragicidade, entendida em sua dupla articulação de *pathos* e inescrutabilidade racional. Não é por acaso que os arranjos mais efetivos no universo trágico são aqueles nos quais os elementos sugestivos de tragicidade contribuem a um tempo para afirmar e para ofuscar a organização racionalista da trama.

À luz dessa nossa constatação, o tratado poético de Aristóteles parece ainda mais genial. A despeito do caráter pouco didático da *Poética*, nossa síntese teórica facilita uma nova amarração das proposições do filósofo, revelando-nos que os elementos identificados por Aristóteles como componentes de uma tragédia “perfeita” são exatamente aqueles que,

passíveis de serem encaixados em uma trama logicamente coerente, racionalista, legitimam a um só tempo aspectos formais dessa racionalidade e traços semânticos de tragicidade que desafiam essa mesma lógica.

A favor de uma estruturação lógica da trama, Aristóteles recomenda a observância a relações de necessidade e causalidade, advoga a verossimilhança, propõe a unidade como fator de coesão, clama por personagens coerentes, adequados ao tipo, apropriados. Contudo, ainda que logicamente coesa e coerente e ainda que poeticamente bela, uma ação parecerá “simples” a Aristóteles se a sua estrutura contemplar apenas o *pathos*. Embora em uma tal trama o poeta possa dar mostras efetivas de saber fazer chorar o seu público, falta a uma ação simples, diz Aristóteles, uma *peripeteia* ou uma *anagnorisis*. Dizemos nós, falta-lhe o segundo componente do trágico, isto é, elementos sugestivos de incompreensibilidade, de maneira que o acontecimento patético possa ser apreendido como trágico em seu duplo sentido de fato lastimável e resistente à razão, tal como o temos definido desde a nossa introdução. A genialidade de Aristóteles está em descobrir que estratégias reversivas da situação tais como a *peripeteia* e a *anagnorisis* introduzem na ação traços sugestivos de acaso, de surpresa, de fatalidade, portanto de incompreensibilidade, tornando-a uma ação idealmente “complexa”. Interessante é que, mesmo emprestando à ação uma significativa conotação de tragicidade, nem a *peripeteia* nem a *anagnorisis* chegam a rasurar a organização racionalista da trama. A amplitude dos padrões de verossimilhança propostos pelo próprio Aristóteles autoriza-nos a concluir que, embora não se possa explicar racionalmente a intervenção do acaso, da surpresa, da fatalidade, os fatos do mundo referendam sua ocorrência, o espelhamento entre arte e realidade – essência da *mimesis* – sendo suficiente para tornar essas intervenções logicamente aceitáveis, apesar de serem em si mesmos fenômenos inexplicáveis, ilógicos, e, neste sentido, favorecedores de tragicidade. Como diria o próprio filósofo, coisas inverossímeis há que verossímeis parecem e, uma vez adotada a lógica racionalista, é preferível uma probabilidade impossível a uma improbabilidade possível.

A noção aristotélica de *hamartia* é certamente o elemento mais efetivo na estruturação de uma ação que se pretenda idealmente racionalista e idealmente trágica. Na medida em que se define como erro, a *hamartia* socorre o poeta na racionalização do trágico. A desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível. Entretanto, na medida em que esse erro é involuntário e acarreta

consequências imprevistas e imerecidas, abre-se uma brecha na racionalidade e a tragédia acolhe sorrateiramente o trágico.

Assim como a *peripeteia*, a *anagnoris* e a *hamartia*, várias outras proposições aristotélicas apontam para esse jogo entre racionalidade e tragicidade. Diz o filósofo que os embates trágicos devem se dar entre parentes ou entre amigos e não entre inimigos: claro, o embate entre inimigos é lógico, mas não é trágico. O embate entre amigos é logicamente trágico. Recomenda ainda Aristóteles que os personagens trágicos devem propender antes para o bem que para o mal, sendo que não podem ser eminentemente bons: claro, heróis eminentemente bons dificultam a racionalização do trágico, os eminentemente maus subvertem o trágico em justiça poética. Os personagens intermediários, estes sim, por um lado, são passíveis de cometer erros, favorecendo a racionalização do trágico, que passa a ser entendido como consequência de uma ação nefasta; por outro lado, exatamente por propenderem antes para o bem que para o mal, os personagens intermediários fundam um abismo entre o erro e suas consequências, estas pressentidas como excessivas, imerecidas, e, neste sentido, trágicas, embora logicamente perceptíveis.

Os conceitos gregos de *até* e *hybris* também participam desse jogo entre racionalidade e tragicidade. A *até* é seguramente um elemento indicador de tragicidade, já que se comporta como intervenção fatalística dos deuses, do destino, de forças ocultas. Por outro lado, na medida em que essa intervenção fatalística se insere na ordem humana a partir de um erro ou de uma disposição dos homens para o descomedimento, ele passa a ser integrado numa lógica de causalidade, num esquema racionalista. Essa racionalidade parece ainda mais reforçada pelo caráter de repetição que se vincula à noção de *até* – essa maldição atinge não apenas um homem, mas várias gerações em uma mesma família, servindo esse padrão de repetição para reforçar a lógica da construção trágica. Ainda que esse esquema repetitivo seja decorrente, como diria Aristóteles, de um paralogismo (estratégia de utilização de um fato para emprestar sentido racional a um segundo fato, sendo que o primeiro não é racional em si mesmo), não se pode negar que uma maldição que perpassa gerações é mais logicamente efetiva e compreensível, porquanto causalmente encadeada, do que uma maldição que acometa um único eleito. É comum entre os gregos essa referência a uma *até* ancestral como estratégia de previsibilidade e favorecimento da propensão de um personagem a erros e desfechos trágicos. Nascido no seio de uma família já marcada pela *até*, o trágico que enreda um tal personagem

parece a um tempo inevitável e compreensível. Na essência dessa injunção, a estreita relação entre a angústia humana diante do trágico e seu anseio por encontrar na racionalidade respostas que aliviem o absurdo da existência.

Falamos repetidamente da *hybris*, do descomedimento heróico, como traço ambíguo na construção dos personagens trágicos, componente a um tempo enaltecedor e fatídico, excessivo e patético. A *hybris* é outra das noções efetivas e complexas extraídas do universo trágico dos gregos e, embora não referenciada por Aristóteles, adequa-se perfeitamente aos parâmetros de logicidade e tragicidade sugeridos por nossa síntese teórica. Participante da dimensão racionalista da tragédia, a *hybris* favorece a capacidade para a ação trágica – o herói descomedido projeta-se para a ação. Enquanto traço de caráter, a *hybris* torna essa disposição para a ação uma opção verossímil, lógica. Na medida em que essa ação se torna transgressão, a *hybris* se volta contra si mesma, transmudando a ação heróica em ação trágica. Além de motivar a caminhada do personagem para a ação e para a transgressão, a *hybris* participa da tragicidade não apenas como facilitadora de uma consequência imprevisível e comovente, mas ainda tem um papel importante na produção do efeito trágico, já que, como traço enaltecedor da caracterização heróica, é a *hybris* que nos faz sentir com mais severidade a altura da queda dos grandes homens.

Julgamos ter identificado os motivos estruturais que emprestam às tragédias gregas uma aura de exemplaridade que não se extingue com o passar dos tempos. Essa dosagem complexa entre, por um lado, logicidade, racionalidade, e por outro, tragicidade, fatalidade, empresta aos textos uma complexidade e uma riqueza impressionantes. A racionalidade que embasa as obras não é uma lógica simplificada, mecanicista, coercitiva, mas uma lógica que apela à racionalidade para enquadrar o trágico numa rede de relações causais que o faz parecer compreensível, sem reduzi-lo a um atestado de “justiça poética”. Vimos em nosso capítulo inicial como nesse processo de cerceamento racionalista do trágico as estratégias dramáticas dos gregos aliam com muita sensibilidade questões existenciais aos problemas institucionais e sociais do indivíduo trágico. Daí a representação de um universo trágico como um mundo conflituoso extremamente matizado; racionalista, sim, mas construído sobre uma racionalidade difusa, diluída inclusive com porções de tragicidade. Daí a tão aclamada grandiosidade dos textos que nos deixaram como herança.

Não é isso o que ocorre com a tragédia latina. Vimos como as tragédias de Sêneca parecem simplificações das tragédias gregas nas quais se inspiram. Acreditamos que esse empobrecimento do universo trágico na arte de Sêneca se dá exatamente pela decisão do poeta-filósofo no sentido de recobrir totalmente a tragicidade com sua lógica racionalista. Em Sêneca a incompreensibilidade do trágico não é apenas submetida a um processo de racionalização, mas é totalmente sufocada. Essa opção é compatível com sua percepção estoica: Sêneca tem uma chave para o deciframento do trágico e utiliza-se dela sem constrangimentos. Em seu universo dramático o trágico surge dos excessos passionais dos personagens criminalizados. Isso produz um efeito antes aterrorizante do que trágico, no sentido em que os acontecimentos terríveis, embora comoventes, desviam-se da piedade empática, sendo percebidos como previsíveis, compreensíveis ou merecidos, já que se cumprem em decorrência de ações praticadas por personagens maléficos.

Parece interessante considerar como essa simplificação do universo trágico corre de par com uma acentuação excessiva da atmosfera dramática dos conflitos. Claro que a “criminalização” dos personagens envolvidos nos embates dramáticos logicamente simplificados proporcionam uma tensão excedente na configuração da trama. E esse parece ser o projeto mesmo do poeta: retratar um mundo tenso, convulsivo, capaz de ilustrar com muita efetividade os perigos do descarrilamento das paixões humanas. O problema é que esse enxugamento da ação a partir de um investimento excessivo em uma lógica racionalista simplificada e em caracterizações malignas contundentes e objetivadas produz, sim, tensão dramática excedente, mas o padrão de dramaticidade de um tal universo nos faz pensar em uma luta de boxe, um embate que, embora continuamente tenso, entrega de forma bastante óbvia todas as suas verdades. Nada da racionalidade difusa das tragédias gregas, nenhuma brecha para a instalação do trágico incompreensível, não mais personagens intermediários, surpreendidos pelo destino em seus erros cometidos sem intenção de malefício. Com Sêneca, o trágico subverte-se em um atestado claro de “justiça poética”. Essa concepção, como vimos, aparece referendada por uma extensa tradição de autores latinos e medievais que associam a tragédia a uma punição por crime cometido. Com a validação da noção de “justiça poética”, a tragédia assume explicitamente sua disposição para a racionalização do trágico.

Podemos aproveitar essas reflexões sobre o fazer trágico de Sêneca para lembrarmos que em outros momentos de nossa pesquisa nos deparamos com projetos semelhantes de

simplificação do universo trágico como forma de acentuação da atmosfera dramática. A *Fedra* de Racine e a versão filmica de Kazan são exemplares dessa estratégia, convergindo suas tramas para nos permitir concluir que quanto menos nuançadas as causas dos conflitos e as caracterizações dos personagens, mais convulsivo parecerá o universo trágico, embora essa dramaticidade excessiva se dê a um preço bastante elevado, preço que pode ser adivinhado, se entendermos, com Aristóteles, que a simplificação da ação é a simplificação da alma da tragédia.

Talvez devêssemos aproveitar essa reflexão sobre a simplificação da ação para retocar a noção de “*enlightenment*” proposta por John Gassner. Para Gassner, o garante de uma “grande tragédia” estaria no favorecimento pela trama de uma “compreensão clara” (*enlightenment*) das relações de causa e efeito que conduzem ao trágico. À luz de nossas últimas constatações, parece claro que essa equação precisa ser revista. Embora não seja nosso propósito propor uma nova fórmula para uma grande tragédia, suspeitamos que, como alicerce lógico da ação, as relações de causalidade assumem realmente uma importância considerável na elaboração de uma trama. Contudo, uma construção totalmente “clara”, iluminada, simplificada, das relações de causalidade, favorece demasiadamente a racionalidade, obliterando o trágico em seu aspecto de incompreensibilidade. Nossas análises do universo trágico nos permitem pensar que as tragédias mais tragicamente efetivas são aquelas nas quais as relações de causalidade são perceptíveis, porquanto bem articuladas, mas não são nem óbvias, nem simplificadas, nem recobrem completamente a dimensão inescrutável dos acontecimentos trágicos, apenas os enquadram sob perspectivas que autorizam racionalizações. Esse aplauso à complexidade é explicável pela noção mesma de verossimilhança: a representação de um mundo excessivamente lógico é pouco convincente. Não é por outro motivo que a “justiça poética” parece uma solução artificial. A obviedade racionalista, na medida em que obriga o poeta a recobrir a incompreensibilidade do trágico com a exploração excessivamente evidenciada do *pathos* e de suas causas, sugere uma construção antes “melodramática” do que propriamente “trágica”.

Isso não significa que a “iluminação” de Gassner deva ser descartada. Na verdade, esse conceito pode chegar a ter um rendimento expressivo na análise da ação trágica, se conjugado à concepção aristotélica de catarse (entendida como parâmetro que orienta a construção da ação, não como efeito psicológico). Isto porque a catarse se oferece como garante de que a

lógica racionalista implicada na noção de “iluminação” não impedirá o trágico de se manifestar em seu duplo sentido de acontecimento patético e incompreensível. Mais uma vez é nossa síntese teórica que nos socorre. Assim vejamos. Se, por definição, o trágico é, repetimos, um acontecimento a um tempo lastimável e incompreensível, o “efeito trágico”, tal como formulado por Aristóteles, dá conta desses dois aspectos: a piedade é a resposta ao *pathos* provocado pela situação lastimável, enquanto o medo advém dos traços de incompreensibilidade do acontecimento, do abismo entre o esperado e o produzido, do descompasso entre o merecido e o imerecido. Contudo, sendo a tragédia uma estratégia poética de racionalização do trágico, no momento mesmo em que o herói se abisma no sofrimento, ao público é oferecida uma saída do labirinto trágico: a própria queda evoca as relações de causalidade que a provocaram – o “*enlightenment*” surge assim como uma forma de amenizar, mas não de impedir o “efeito trágico”. Na toada retrospectiva da ação, a racionalização do trágico acontecimento. O *enlightenment* proposto por Gassner deve, portanto, ser entendido como uma causalidade lógica que se mostra efetiva *a posteriori*, como meio de aliviar e não de obstacular o efeito trágico. Na arte trágica, como na vida, há de haver dor e perplexidade – o “*enlightenment*” seria o nosso tranquilizante, aquilo que nos permite concluir que a ocorrência do trágico naquele universo conturbado, conflituoso, não se deu por acaso, mas como consequência de erros, de transgressões, de violações à ordem.

A modernidade introduz novos parâmetros para a elaboração dramática do universo trágico e, conseqüentemente, para a sua teorização, mas nem mesmo a disposição para a ação implicada nas noções de “subjetividade”, “vontade consciente” e “livre-arbítrio” podem fundar uma nova lógica para a tragédia, que continua a racionalizar as ocorrências do trágico. Não há como esquecer que a reboque dessa potenciação do poder do sujeito vem o peso da “responsabilidade” humana sobre suas ações e essa noção moderna de responsabilidade aponta um dedo severo para as categorias de “erro” e “culpa”. Neste sentido, é significativo considerar que a tragédia da modernidade é herdeira apenas indireta da tragédia grega. Não que a tragédia grega escapasse das categorias de erro e culpa, pelo contrário, a racionalização do trágico só é possível em virtude dessas mesmas categorias. Mas o erro e a culpa dos heróis gregos não estão concentrados em suas subjetividades, apenas as perpassam na medida necessária para indiciá-los. O erro e a culpa dos heróis gregos aparecem diluídos numa complexa rede de relações que transcende o agente trágico, sendo exatamente o vazamento

dessas categorias para outros domínios – sociais e institucionais – que faz da tragédia grega um lugar privilegiado de exercício crítico.

Acreditamos que seja a própria sintaxe da tragédia, necessariamente fundamentada em um universo conflituoso – e um conflito envolve no mínimo uma dupla perspectiva – o garante dessa possibilidade de diluição das categorias de erro e culpa com a conseqüente indicição de outras instâncias institucionais e sociais mais ou menos diretamente implicadas nos embates trágicos. Mas há que se considerar que o legado estóico e judaico-cristão que desemboca na arte trágica da modernidade produz um equacionamento bem mais severo entre o trágico e os erros produzido pela subjetividade. Note-se como, a despeito da complexidade dos universos trágicos shakespearianos, a tradição crítica conseguiu identificar em seus heróis o conceito de “falha trágica”, significativamente indicativo dessa excessiva concentração moderna na consciência subjetiva. Comparando-se a falha trágica dos modernos e a *hybris* dos gregos, concluímos que a *hybris* favorecia a disposição para a ação heróica – a “falha trágica” favorece a disposição para a ação trágica. Ao contrário da *hybris*, a “falha trágica” em nada enaltece o personagem, apenas facilita a sua culpabilização no desfecho fatídico.

De qualquer forma, parece importante ressaltar que mesmo essa concentração na subjetividade não obriga o poeta a optar por um padrão explícito de racionalização do trágico do tipo “justiça poética”. Na verdade, a diferença entre um “efeito trágico” e um efeito baseado na noção de “justiça poética” não provém necessariamente de uma maior ou menor concentração do erro na subjetividade, podendo a tragicidade ser evocada a partir da modelagem do caráter do personagem. Desde que empaticamente modelado (e vimos como os parâmetros para a obtenção da empatia são historicamente variáveis), o personagem trágico pode, sim, cometer erros voluntários e conscientes. A adesão do receptor à sua caracterização fará o desfecho trágico parecer injusto, imerecido, desproporcionado, por isso mesmo, trágico. A experimentação moderna de empáticos heróis maquiavélicos oferece-se como exemplo bastante efetivo dessa constatação.

Interessante é notar como nem a potenciação da subjetividade nem o seu arrefecimento produzem mudanças na sintaxe mais profunda da dramaturgia trágica. As tragédias da modernidade também oscilam entre, por um lado, a culpabilização (ou mesmo a criminalização) de indivíduos, por outro, a culpabilização de quadros sociais e/ou de valores institucionais. Independentemente da ênfase em um ou outro dos agenciadores de “erros”

deflagradores do trágico, a própria vinculação da tragicidade à noção de erro – humano, institucional ou social, configura a estratégia de racionalização.

Como argumentamos há pouco, parece ser mesmo a sintaxe conflituosa da dramaturgia trágica que favorece a dispersão do erro individual para uma rede de relações contextuais. Atendendo à necessidade de composição dramática de um universo verossímil, relacionalmente coeso e unificado, embora conflituoso, a ação se distende em várias direções e isso favorece o espalhamento do erro e da culpa, a despeito da ênfase que se projete sobre a subjetividade. É certo que erram Hamlet, Othelo, Macbeth, Ricardo III, Fausto, Nora e outros tantos agentes trágicos da modernidade, mas suas ações fatídicas sempre implicam que há algo de podre na sociedade em que habitam.

De qualquer forma, é possível notar as obras nos quais o espalhamento da culpa é mais explicitamente procurado como forma de aliviar o agente trágico e de denunciar o seu contexto. Contudo, como a tragédia enquanto racionalização do trágico não prescinde de “erros”, o limite possível para a salvaguarda da subjetividade seria a transferência absoluta da culpa individual para o sistema, mais ou menos da forma intentada por Ibsen, que ainda acredita no sujeito, mas já não acredita em sua ordem social. O que é significativo nesse padrão ibseniano é que, a despeito da incriminação da sociedade e de suas instituições, o herói ainda precisa ser sacrificado como forma de obtenção do *pathos*, o que nos alerta para as dificuldades de se projetar um padrão de tragicidade totalmente descentrada. Descentra-se o erro e a culpa, mas o herói não escapa à condição de *pharmakós*.

A tragédia da modernidade apresenta ainda outra alternativa para minorar a culpa do agente trágico, alternativa que se torna cada vez mais explicitamente explorada pelos tragediógrafos à medida em que arrefece a crença no poder do sujeito e no exercício de sua vontade consciente: trata-se da ênfase na dramatização das investidas do inconsciente.

A descoberta do inconsciente funciona bem no jogo encetado pelo drama entre racionalidade e tragicidade. As pulsões do inconsciente, aliadas às estratégias de representação de conflitos sociais e institucionais projetam no palco um agente trágico que se recorta ao mesmo tempo como “sujeito” e como “não-sujeito”. Percebido como sujeito, esse indivíduo é culpado, como não-sujeito, é inocente. Como sujeito, ele age, como não-sujeito, deixa-se levar pelas torrentes que o arrastam. Como sujeito, é o *pharmakós* que a lógica racionalista da dramaturgia trágica necessita, como não-sujeito denuncia a arbitrariedade dessa mesma lógica.

Continuamos na senda aberta pelos tragediógrafos gregos para a representação dramática do trágico.

A descrição acima se aplica bem a Blanche Du Bois. Aliás, poderíamos aproveitar essa deixa quanto à caracterização de Blanche para ponderar sobre as conclusões implicadas em nossa análise do *corpus* interdisciplinar. Como anunciado na introdução deste trabalho, a aproximação comparativa entre a peça de Tennessee Williams e suas duas versões filmicas foi projetada com múltiplos objetivos. Primeiramente, essa articulação serviria para aferir o rendimento teórico-crítico dos conceitos garimpados ao longo da história, conceitos que deveriam ser postos à prova como fundamentos da construção dramática da ação em seu aspecto estrutural. A validação dos conceitos implicaria, por extensão, a validação de nossa síntese teórica, considerando que no próprio processo de recolha, discussão e organização dos conceitos havíamos sido guiados pelos parâmetros inspirados na hipótese mesma que levantamos. Finalmente, como a análise comparativa da construção da ação deveria levar em conta a diferença de linguagem entre os dois domínios – literário e filmico, projetamos expectativas quanto à possibilidade de identificar, a partir dessas comparações, marcas impressas pelas peculiaridades dessas linguagens na construção da ação. Daí a opção por duas versões filmicas, não apenas como exemplos de duas leituras distintas, mas como obras representativas de características técnica e historicamente diversas. Vejamos o que emergiu de mais expressivo em nossas considerações comparativas.

Talvez devêssemos iniciar esta finalização estabelecendo diferenças entre uma análise estrutural (sistêmica) e uma análise da actualização textual da estrutura. A estrutura diferencia-se do texto na medida em que ela se oferece como modelo. Nesse sentido, o texto é a realização da estrutura em um nível mais elevado. Uma vez conhecido o arquétipo estrutural do universo trágico, é possível perceber os pilares sobre os quais o dramaturgo ergue sua obra, sendo que esse discernimento ajuda a demarcar na abordagem textual as fronteiras entre o geral e o específico, entre o universal e o histórico, entre tradição e inovação, entre “categoria” e “substância”, se preferirmos. Deve-se considerar que o próprio arquétipo estrutural, tal como o estamos propondo, não é um modelo rígido, mas um conjunto de elementos conceituais passíveis de reorganização, de remanejamento, enfim, de flexibilização, de maneira que o dramaturgo pode alterá-los, forjá-los sob outras perspectivas, simplificá-los, deformá-los e até mesmo cancelar alguns desses elementos. A depender de sua habilidade, o resultado de uma

tal sacudida nas estruturas dramáticas pode produzir efeitos os mais diversos, bem ou mal-sucedidos sob a perspectiva da composição trágica. Daí mais uma vez a importância de nossa síntese teórica, extremamente simples, mas bastante produtiva para a avaliação da efetividade dos arranjos dramáticos estruturais. Assim vejamos.

É possível argumentar que, malgrado as diferenças entre as três obras analisadas, a construção estrutural da ação em seu eixo sintagmático está alicerçada na trajetória da protagonista. Motivo-condutor de cada trama, a viagem de Blanche no bonde do desejo se oferece como catalizador dos conceitos que elencamos ao longo do nosso percurso como fundamentos da dramaturgia trágica. Tanto na peça de Williams como em suas duas versões filmicas é a trajetória da “heroína” que tece a malha da causalidade racionalista e nela enreda os fios do trágico.

As três obras iniciam *in medias res*, com os personagens desfilando à nossa frente, experimentando uma dimensão espaço-temporal presentificada. Contudo, por sua condição mesma de *mimesis*, esses universos dramáticos que se dão a conhecer *in medias res* são aceitos como tendo um passado pré-textual, passível de ser acessado a qualquer momento, desde que isso se mostre significativo para a ação, que já começa em uma crise dramática a demandar explicações sobre causas pregressas.

Essas últimas considerações nos obrigam a repetir conclusivamente o que afirmamos em outro lugar: o universo dramático, embora tenha uma existência autônoma, não se esgota nos eventos dramatizados, mantendo-se em vinculação constante com a dimensão lógica e ontológica do mundo “real”, servindo-se de suas leis físicas e das complexas ordenações que regem as relações entre indivíduos, suas propriedades e suas ações. As conclusões daqui decorrentes são óbvias e dizem do empobrecimento de uma ação estruturalmente simplificada: se a realidade é sempre complexa, a *mimesis* dramática será tão mais efetiva quanto percebida como multiplicidade, capacidade textual de multiplicar detalhes e de desviar continuamente seus focos de representação.

Estruturalmente, o universo dramático projetado por Williams é tão complexo quanto o permitem os conceitos que identificamos como articuladores de uma trama que se pretenda “idealmente” racionalista sem deixar de ser “idealmente” trágica. Em seu eixo sintagmático, a ação da peça está construída sobre um arquétipo estrutural que aproveita exemplarmente a maior parte dos elementos reunidos em nossa investigação da tradição dramática. O texto de

Williams representa um universo conflituoso, embora lógica e causalmente bem ordenado, coeso e unificado pela trajetória de uma heróina que caminha em direção ao trágico seguindo os passos de ancestrais heróis gregos (*hybris* – *hamartia* – *até* – *peripeteia* – *anagnorisis* – *pathos*). Uma vez produzido o desfecho trágico, são as palavras nostálgicas da própria protagonista que instauram a possibilidade de “*enlightenment*”, engatilhando um *flash-back* racionalizante. Ao dizer que sempre dependeu da delicadeza de estranhos, Blanche convida o receptor a uma viagem retrospectiva no bonde do desejo, de maneira que esse mesmo bonde que conduziu a protagonista à dor e ao sofrimento agora se oferece como um transporte capaz de retirar o receptor do labirinto trágico. Depois do trágico, a racionalização do trágico.

Ainda nos valendo de nossa síntese teórica, sob o aspecto da construção de personagens, nota-se na peça fortes investimentos tanto em relação à logicidade quanto à tragicidade. Por um lado, atenta o dramaturgo para parâmetros tais como verossimilhança, adequação ao tipo e coerência das caracterizações em relação ao contexto social que representam e ao papel que assumem como agentes dramáticos no desenvolvimento da ação. Interessante é que algumas vezes o *status* social refletido na caracterização do personagem não coincide com o papel que ele assume como agente dramático, como acontece com a própria Blanche, mas também com Stella, sendo que a habilidade do dramaturgo facilita o aproveitamento dessa contradição como recurso dramático. Na verdade, Tennessee Williams demonstra um cuidado excessivo e expressivo com a modelagem de personagens. Seus agentes dramáticos são personagens complexos, que se revelam sob várias faces, negociando continuamente traços de empatia, portanto, de adesão, favorecedores de *pathos*, e traços que impedem uma adesão incondicional, assim produzindo um padrão muito apelativo ao jogo entre a tragicidade, que nos convida a sofrer, e a racionalização do trágico, que nos afasta do sofrimento convidando-nos a julgar os personagens à luz de suas ações e caracterizações.

A acolhida a tantos elementos anotados por nós como os mais efetivos no jogo entre logicidade e tragicidade diz que, em sua dimensão mais profunda, a sintaxe estrutural da trama de Williams se aproxima do que Aristóteles consideraria uma “tragédia perfeita”. Tal como acontece nas grandes tragédias, há o trágico relacionado a erros humanos, mas não há um equacionamento óbvio entre erro e tragicidade, não há “justiça poética”, o esquema racionalista não recobre completamente as manifestações do trágico, apenas o enquadra sob uma perspectiva que favorece racionalizações.

No que diz respeito ao tratamento da subjetividade, não se pode esquecer que a peça se situa num contexto histórico em que o poder do sujeito arrefeceu, as fragilidades da subjetividade humana já foram denunciadas e estão sendo exploradas severamente, tanto em sua dimensão de reprodutibilidade de fatores sociais e institucionais, quanto em relação às dimensões abismais do inconsciente humano. É significativo que a única subjetividade representada contundentemente na peça, a de Stanley, possa ser enquadrada como uma crítica ao poder do sujeito, já que sua força é orientada para a agenciamento do trágico.

De qualquer forma, seja porque modelado num tempo de esfacelamento das subjetividades, seja porque o universo relacional do drama se oferece como meio de diluição de qualidades subjetivas, o fato é que mesmo Stanley pode ser enquadrado como um “não sujeito”. Isto porque, embora não haja na peça discussão explícita de questões sociais ou institucionais, as instâncias de erro e culpa na trama vazam das subjetividades para esses domínios, aliviando o fardo dos agentes trágicos. Como nas grandes tragédias, acabamos sem um veredicto satisfatório para o julgamento dos contendores, que considerados como “sujeitos”, indivíduos livres e conscientes, parecem culpados, como “não-sujeitos”, isto é, enquanto reflexos de seus contextos sociais, institucionais e vítimas das investidas dos seus monstros inconscientes, parecem inocentes. Enquadrada como “sujeito”, Blanche é o *pharmakós* demandado pela lógica racionalista da dramaturgia trágica, como “não-sujeito” ela denuncia a arbitrariedade dessa mesma lógica.

Esse jogo entre subjetividade e negação da subjetividade não é exclusivo da dramaturgia trágica. Mesmo no mundo real, é possível haver a negação do poder do sujeito, é possível desmontar, desconstruir, descentrar a subjetividade, projetando-a em relação aos inúmeros aspectos que a compõem, contudo, ainda que se encontrem fora do sujeito ou nas camadas mais profundas do seu inconsciente as justificativas para as suas ações, esse sujeito não escapa totalmente ao indiciamento. A noção de responsabilidade persiste no drama como na vida, não importa o quanto histórica ou inconscientemente motivadas se revelem as ações humanas, uma vez praticadas, são indivíduos, “sujeitos” ou “não-sujeitos” que respondem por elas. A chave para essa contradição está na noção mesma de “ação” – a desconstrução absoluta do sujeito esbarra na impossibilidade de desconstrução absoluta da ação, que implica necessariamente a existência de um agente/autor/ator. Esse, aliás, é um dos grandes problemas éticos que se coloca à pós-modernidade: a necessidade de definição de novos “sujeitos legais”. Seja como

for, a discussão é antiga e não seria resolvida aqui. Vimos como já os filósofos gregos encetavam debates acirrados sobre a relação erro/culpa. No mais, para além da negação da subjetividade na pós-modernidade, sendo a ação a “alma da tragédia”, a sobrevivência da dramaturgia trágica parece estar assegurada – sujeitos ou não sujeitos, não se imagina seres humanos sem capacidade para a ação, voluntária ou involuntária, consciente ou inconscientemente motivada. Quanto à consciência necessária para mover “não-sujeitos”, não se pode esquecer que por trás das cortinas há sempre um poeta, *deus-ex-machina*, capaz de solucionar os impasses do universo dramático.

Anotamos em nossa análise da peça de Williams a estratégia utilizada pelo autor para tornar ainda mais nuançada a estrutura já complexa da dramaturgia trágica entendida como relação tragicidade/racionalidade. A adoção de duas perspectivas representativas, uma, de concretude, outra de fantasia, oferece-se como meio de matizar mais efetivamente os elementos dramáticos, que, sob essa óptica duplicada, tornam-se ainda mais instáveis, fluidos, fugidios, obrigando-nos a considerar a inconsistência das forças opostas, a arbitrariedade das dicotomias. Argumentamos, então, que a resolução trágica encontrada pelo poeta era o signo mais evidente de sua empreitada desconstrutiva: a loucura sendo a um tempo vida e morte, liberdade e prisão, pura fantasia e dura realidade.

Foi exatamente do aplauso a essa estratégia utilizada por Williams que derivamos a conclusão sobre o empobrecimento da ação na versão filmica de Kazan. A opção do cineasta por um universo dramático mais contundente, objetivado, “realista”, embora tenha se configurado como um recurso válido para acentuar a tensão dramática, pecou por excesso de simplificação estrutural. Sim, porque a ênfase no paradigma sugestivo de realidade acabou por deformar a estrutura profunda da ação, tal como percebida na análise da peça. Conceitos tais como *hybris* e *hamartia* perderam sua ambigüidade e, por isso mesmo, sua efetividade trágica. Retoques na caracterização da protagonista e cortes em seus discursos rasuraram os traços heróicos da personagem e seu apelo à adesão empática. O universo trágico pareceu menos trágico e mais lógico, o desfecho se aproximou da “justiça poética”. Apesar de termos atentado para as influências técnicas e históricas capazes de explicar as modificações empreendidas por Kazan em relação ao texto da peça, parece claro que seus maiores pecados são fruto de sua opção por um universo trágico mais óbvio, mais simplificado, mais

convulsivo – exigência da Hollywood dos anos 50? O sucesso junto às massas seria mais facilmente obtido com um “melodrama” do que com uma “tragédia”?

O filme de Jordan nos reaproxima da análise que fizemos da construção da ação na peça de Williams, referendando todas as conclusões que havíamos derivado da comparação entre a obra teatral e sua primeira adaptação para o cinema. A versão de Jordan acede à duplicação de perspectivas proposta por Williams e constrói em tela um drama a um tempo lógico e trágico, tenso, mas não convulsivo, patético, mas não apelativo, claro, mas não óbvio.

Apesar da violência e da seletividade analítica implicadas em qualquer experiência de leitura, cremos ser possível alegar que os objetivos de nossa pesquisa foram alcançados. Os conceitos elencados ao longo do longo percurso permitiram, sim, compor um quadro teórico e sustentar uma hipótese capaz de instrumentalizar análises bastante consistentes do enquadramento do trágico na construção estrutural da ação dramática. Nossas considerações históricas não apenas convergiram para uma trajetória informativa sobre as linhas de força que marcaram a representação e a teorização da ação trágica na dramaturgia do Ocidente, mas serviram para nuançar a “essencialidade” dos próprios conceitos fundadores da dramaturgia trágica, dessa forma legitimando, por um lado, os poderes, por outro, os limites, da teoria. Finalmente, as análises do *corpus* permitiram-nos aferir o rendimento do quadro teórico-conceitual que elaboramos, autorizando-nos a concluir pela expressividade de seu aproveitamento crítico na análise estrutural da dramaturgia trágica, na literatura, mas também no cinema, já que a construção da ação trágica nos filmes actualiza em outra linguagem os mesmos conceitos que identificamos como fundadores da dramatização do trágico na esfera literária.

Isto posto, podemos fixar a última imagem que acaba de se delinear em nosso caleidoscópio como emblema desta pesquisa: nas cores fortes do vidro mágico, Dioniso, o deus do teatro, contempla o corpo desmembrado de Penteu. Das arquibancadas, um espectador mais atento percebe que não há lágrimas no rosto divino. “Por que não choras, Dioniso?”, grita-lhe o receptor a um tempo comovido e indignado com o alheamento da divindade diante do sofrimento humano. O deus, como todos os deuses, permanece impassível e enigmático em seu eterno sorriso. Ecoando através dos tempos, a pergunta do espectador emocionado chegou aos nossos ouvidos. Não sabemos porque os deuses não se comovem com a angústia humana diante do trágico. Mas já sabemos que os tragediógrafos, esses eternos alquimistas,

engalfinham-se pelos corredores escuros da morte, rebuscam penosamente a dor e o sofrimento, sacrificam seus mais valorosos heróis, denunciam suas próprias instituições – tudo isso para tentar responder ao que os deuses silenciam. É significativo que a literatura tenha buscado na “ação” uma resposta para o trágico. O que é a ação senão o desejo, a possibilidade humana de transformação? Enquanto a pedra filosofal permanece inacessível, enquanto o deus da tragédia se recusa a chorar com os homens, os dramaturgos continuam a distilar dor e sofrimento em arte e as grandes tragédias continuam a oferecer o amparo e o conforto que nos recusam os deuses imortais.

ABSTRACT

This work investigates the concept of action in tragic drama, revising a tradition originated in Ancient Greece, birthplace of tragedy, a tradition which extends itself up to the middle of the twentieth century, when representatives of the so-called “post-modern” thought defy exactly the premises upon which this dramatic tradition was built up – rationality, subjectivity and the bases of conceptual knowledge. Considering, on one hand, the contributions of these new critical trends to literary studies, on the other, the difficulties to escape the categories post-modern thinkers try to “deconstruct”, this research develops through a methodological articulation based on a permanent evaluation of the concepts and ideas proposed by the theoretical tradition in the light of personal readings of “primary sources” and other – historical, literary, philosophical, anthropological, epistemological – sources of information. From these negotiations a set of conceptual elements emerges as the fundamentals of tragic drama, its validity being asserted through the analysis of an interdisciplinary *corpus*, composed of a twentieth century drama (*A Streetcar Named Desire*, by Tennessee Williams) and its two filmic adaptations (one by Elia Kazan, from 1951, the other by Glenn Jordan, from 1995). Because the play and its adaptations are situated out of the historical boundaries of the investigative trajectory which inspired the concepts and the hypotheses formulated as the fundamentals of tragic action, the verification of the permanence and validity of these concepts in the analyses of the *corpus* not only asserts the methodological orientation of the research, but also legitimizes the thesis which, from hypothesis to hypothesis, was built up. At the end of the work, occidental tragic drama is proclaimed as a poetical strategy of rationalization, a genre which imposes a causal logic to what is, in its limit, inexplicable and inscrutable – the tragic destiny of human beings.

Key-words: 1. Tragedy. 2. Drama. 3. Dramatic action. 4. Theatre and cinema. 5. Williams, Tennessee.

APÊNDICES

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

I. Uma Rua Chamada Pecado

Título Original: *A Streetcar Named Desire*

Direção: Elia Kazan

Produção: Charles K. Feldman

Roteiro: Tennessee Williams

Adaptação: Oscar Saul

Direção de Fotografia: Harry Stradling, A.S.C.

Direção de Arte: Richard Day

Edição: David Weisbart

Som: C.A. Riggs

Cenografia: George James Hopkins

Figurino: Lucind Ballard

Maquiagem: Gordon Bau

Música original: Alex North

Direção musical: Ray Heindorf

Elenco:

Blanche: Vivien Leigh

Stanley: Marlon Brando

Stella: Kim Hunter

Mitch: Karl Malden

Steve: Rudy Bond

Pablo: Nick Dennis

Eunice: Peg Hillias

O cobrador: Wright King

O médico: Richard Garrick

A enfermeira: Ann Dere

A mexicana: Edna Thomas

O marinheiro: Mickey Kuhn

Baseado na peça de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, como apresentada no teatro por Irene Mayer Selznick.

Distribuído pela 20th Century Fox-Film Corporation.

II. *Um Bonde Chamado Desejo*

Título Original: *A Streetcar Named Desire*

Produção e Direção: Glenn Jordan

Co-Produção: Robert Bennet Steinbauer

Supervisor de Produção: Ellen Wolff

Supervisor de *Script* : Adell Aldrich *

Direção de Fotografia: Ralf Bode A.S.C.

Direção de Arte: Janet Stokes

Edição: David Simmons A.C.E.

Desenhista de Produção: Fred Harpman

Cenografia: Tom Pedigo

Música: David Mansfield

Mixagem de Som: Michael Moore

Efeitos especiais: Albert Marangoni

Figurino: Theoni V. Aldredge

Supervisor de Figurino: Linda Matthews

Supervisor de Maquiagem: Alan Friedman

Responsável pelo elenco: Marsha Kleinman, C.S.A., Amy Klein Associate

Elenco:

Blanche: Jessica Lange

Stanley: Alec Baldwin

Stella: Diane Lane

Mitch: John Goodman

Pablo: Carlos Gomez

Eunice: Tina Lifford

O cobrador: Matt Keeslar

O médico: Jerry Harden

A enfermeira: Patricia Herd

A mexicana (vendedora de flores): Carmen Zapata

* Baseado na peça de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Elizabeth et al. (ed.). *The voyage in fictions of female development*. Hanover: University Press of New England, 1983.
- ADORNO, Theodor W. "Introdução à Controvérsia Sobre o Positivismo na Sociologia Alemã". In: *Os Pensadores: Adorno*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- _____. & HORKHEIMER, Max. "O conceito de Iluminismo". In: *Os Pensadores: Adorno*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. do original latino por J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Prólogo de Lúcio Craveiro da Silva. Livraria Apostolado da Imprensa. s.l., 1996.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Xavier Pinheiro. Estudo Introdutivo de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *A divina comédia*. Tradução, prefácio e notas Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ANGENOT, Marc et al. *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*. Paris: Puf, 1989.
- APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Introdução, notas e trad. do latim de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro, s.d.
- ARISTÓFANES. *As rãs e As Vespas*. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, s.d.
- _____. *As Nuvens*. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- _____. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.
- _____. et al. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

- _____. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- _____. *A ética de Nicômaco*. Trad. Cássio M. Fonsêca. São Paulo: Atena Editora, s.d.
- _____. *A ética*. Trad. Cássio M. Fonseca. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *Politica*. W.D.Ross (ed). Londres: Oxford University Press, 1942
- ARNOTT, Peter D. *Public and Performance in the Greek Theatre*. London and New York: Routledge, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michael. *L'analyse des films*. Poitiers: Nathan, 1989.
- AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- AZEVÊDO, Sandra A. Luna Cirne de. *What makes a tragedy laudable? Greek: a dialectical approach to the concept of action*. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 1992. Dissertação de Mestrado em Letras na área de Literatura Anglo-Americana.
- BARNES, Jonathan. *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BARTHES, Roland. *Racine*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAYLEY, John. *Shakespeare and Tragedy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- BAZIN, André. *O cinema*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENSTOCK, Shari (ed.) *Feminist issues in literary scholarship*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- BENTLEY, Eric. *What is theatre?* London: Methuen and Co. Ltd., 1969.
- BERMAN, Marshall. *All that is solid melts in the air: the experience of modernity*. London: Verso, 1983.

- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- _____. (ed). *Modern Critical Views: Tennessee Williams*. Ed. and with an introduction by Harold Bloom. New York & Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.
- BLUMERMBERG Hans. *The legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, Massachussetts e Londres: The MIT Press, 1983
- BOCACCIO, Giovanni. *O Decamerão*. São Paulo: Regiart, 1972.
- BORBA Fº, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, s.d.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wiscosin Press, 1985.
- BOWLES, Gloria, KLEIN, Renate Duelli (ed.) *Theories of women studies*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- BRAY, René. *Formation de la doctrine classique*. Paris: Nizet, 1963.
- BREMER, J.M. *Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1969.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- _____. "Literatura, Cinema, Adaptação" In: *Graphos*, Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPB, Vol. I, Nº 2, Junho 1996.
- BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975.
- BUTCHER, S.H. *Aristotle's theory of poetry and fine art, with a critical text and translation of the Poetics*. 4 ed. New York: Dover Publications Inc., 1951.
- BYWATER, Ingram. *Aristotle on the Art of Poetry*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre*. A historical and critical survey, from the Greeks to the present. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- CARVALHO, Alfredo Leme C. de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Editora Rio-pretense, 1998.
- _____. "A teoria crítica de Forster e a *Poética*". In: *Mimesis*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto, Vol.I, 1975.
- _____. "O conceito de catarse na *Poética* de Aristóteles". In: *Stylos*, nº. 41, São José do Rio Preto: UNESP, 1981.
- _____. "O enredo da tragédia segundo a *Poética* de Aristóteles". In: *Horizonte*, nº1, João Pessoa: UFPB, 1987.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- CHAUCEER. *The Canterbury Tales*. New York: Modern Library, 1929.
- CLARK, Barrett, ed. *European theories of the drama*. 4 ed. New York: Crow Publishers Inc., 1959.
- COHEN, Walter. *Drama of a Nation*. Public theater in Renaissance England and Spain. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- COOPER, Lane. *The Poetics of Aristotle - its meaning and influence*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1956.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- COSTA, Lígia Militz & REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia*. Estrutura & história. São Paulo: Ática, 1988.
- CURTIUS, Ernest Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. from German by Willard R. Trask. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.
- DELCROIX, Maurice, HALLYN, Fernand. *Introduction aux méthodes du texte littéraire*. Gembloux: Duculot, 1987.
- DIAMOND, Arlyn, EDWARDS, Lee R. (ed). *The authority of experience: essays in feminist criticism*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1977.
- DODDS, E.R. *The Greeks and the irrational*. Bekerley University of California Press, 1951.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Ideologia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. New York: Methuen Inc, 1980.

ELSE, Gerald F.. *Aristotle's Poetics: the Argument*. Cambridge-Massachussets: Harvard University Press, 1963.

ÉSQUILO. *Agamemon. The Libation Bearers. The Eumenides. Prometheus Bound*. In: *The complete Greek tragedies*. Vol. I. David Grene & Richmond Lattimore ed. NewYork: The Modern Library, 1942.

_____. *Os Persas*. In: *A tragédia grega*, Vol. 4. Trad. e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. *Prometeu acorrentado*. In: *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. Prefácio, trad. e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *Seven Against Thebes*. Oxford: Claredon Press, 1994.

_____. *Tragedias completas*. Trad. José Alsina Clota. s.l.: Letras Universales, 1982.

ESSLIN, Martin. *An anatomy of drama*. London: Abbacus, 1983.

EURÍPEDES. *Íon*. Trad., introdução e notas Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 1994.

_____. *Bacas*. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

_____. *Alceste. Electra. Hipólito*. Prefácio, tradução e notas J.B. Melo e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *Hécuba*. In: *A tragédia grega*, Vol. 4. Trad. e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. *Helen*. Trans. by James Michie & Colin Leach. Oxford: Oxford University Press, 1981.

_____. *Medéia. Hipólito. As Troianas*. In: *A tragédia grega*. Vol.3. Trad. e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *Obras dramáticas*. Trad. directa del griego por Eduardo Mier y Barbery. Buenos Aires: Libreria "El Ateneo" Editorial, 1951.

_____. *O ciclope*. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e

Tempo, s.d.

FALK, Signi L. *Tennessee Williams*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1978.

FAZENDA, Ivani C. Arantes. *Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa*. Campinas: Papirus Editora, 1994.

FELSKI, Rita. *The Gender of Modernity*. London: Harvard University Press, 1995.

FREAMAN, Richard, MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1994.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GASSNER, John. *Dramatic soundings: evaluations and retractions culled from 30 years of dramatic criticism*. New York: Crown, 1968.

_____. *Rumos do teatro moderno*. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1965.

GASSNER, John, ed. *Spanish Drama*. New York: Bantam Books, 1962.

GASSNER, John, ed. *Best American plays: Third series, 1945 - 1951*. New York: Crown Publishers Inc., 1952.

GOETHE. *Ifigênia em Táuride*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1964.

_____. *Fausto*. Trad. Jenny Kablin Segal. São Paulo: IPE, 1949.

_____. *Fausto*. Trad. Antonio Feliciano de Castilho. Lisboa: Clássica, 1919.

GOFF, Jacques Le. *Para um Novo Conceito de Idade Média: Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

GOLDEN, Leon & HARDISON Jr. *Aristotle's Poetics, a translation and commentary for students of literature*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968.

GOLDHILL, Simon. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GOTTFRIED, Martin. *Teatro Dividido: a cena americana no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Bloch 1970.

- HAWKES, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen & Co. Ltd., 1985.
- HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.
- HEMMER, Bjorn & YSTAD, Vigdis (ed). *Contemporary Approaches to Ibsen*. Oslo: Norwegian University Press, 1991.
- HERBERT, Peter E (ed.). *Selections from the Latin Fathers*. London: Ginn and Company, 1924.
- HESÍODO. *Theogonie; Les travaux et les jours*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 1951.
- HIRSCH, Forster. *A portrait of the artist: Tennessee Williams*. New York: Kennikat, 1979.
- HOLMES, Paul , LEHMAN, Anita J. *Keys to understanding: receiving and sending drama*. New York: Harper & Row Publishers Inc., 1970.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
- IBSEN, Henrik. *A doll's house, Ghosts, An enemy of the people, The wild duck*. In *Four great plays by Ibsen*. Introduction by John Gassner. New York: Bantam Books, 1959.
- _____. *Brand*. Traduit avec l'autorization de l'auteur par Le Comte Prozor. Paris: Librairie Académique, 1920.
- _____. *Eleven plays of Henrik Ibsen*. Cerf, A. Bennett & Klopfer, Donald S. (ed.) New York: The Modern Library, s.d.
- _____. *Seis Dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. Ensaio introdutório de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- JACOBUS, Mary (ed.) *Women writing and writing about women*. London: Croom Helm Ltd., 1979.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JONES, John. *On Aristotle and Greek tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1962.
- KAY, Dennis. *Shakespeare: his life, works and era*. New York: Quill, 1992.

- KELLY, Henry Ansgar. *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KITTO, H.D.F. *Greek Tragedy: a literary study*. London, New York: Routledge, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. Ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAWSON, John Howard. *Theory and technique of playwriting and screenwriting*. New York: Putnam's Sons, 1949.
- LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal, lógica dialética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LESSING, G.E. *Hamburg dramaturgy*. Trans. Helen Zimmern. Introduction by Victor Lange. New York: Dover Publications, 1962.
- LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987.
- LODGE, David (ed.) *20th century literary criticism*. London: Longman, 1983.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUCAS, D.W. *Aristotle: Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- _____. *The Greek tragic poets: their contribution to Western life and thought*. Boston: The Beacon Press, 1952.
- LUCAS, F.L. *Tragedy: serious drama in relation to Aristotle's Poetics*. New York: Collier Books, 1965.
- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MAZEL, Jacques. *As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MENDONÇA, Paulo. *A tragédia*. Hipóteses e contradições surgidas na procura de uma definição. São Paulo: Editora Limitada, 1953.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OVÍDIO. *Selected Works: The Elegies, The Letters of the Heroines, The Art of Love, The Festivals, The Metamorphoses, Letters from Exile, Invective against Ibis*. J.C. & M.J. Thornton (ed). London: Everyman's Library, 1948.
- _____. *Poemas da carne e do exílio*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PALLOTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PARATORE, Ettore. *Storia della letteratura latina*. Firenze: Sansoni Editore, 1986.
- PARIS, Jean. *Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PEREIRA, M.H.Rocha. *Estudos de História de Cultura Clássica I*. Lisboa, 1980.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Eduardo Menezes. São Paulo: Hemus, s.d.
- _____. *A República*. In: *Diálogos*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. *Banquete*. Trad. J. A.M. Pessanha. São Paulo: Abril, 1979.

- _____. *Fédon. Íon*. In: *Diálogos*. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- PLAUTO. *Comédias: O Cabo, Caruncho, Os Menecmos, Os Prisoneiros, O Soldado Fanfarrão*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- RACINE, J. *Andrômaca. Britânico*. Trad. Jenny Klabin Segall. Estudos introdutórios de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *Phedra. Esther. Athalia*. In: *Três tragédias*. Trad. Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- REHM, Rush. *Greek tragic theatre*. London & New York: Routledge, 1994.
- RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of poetry*. London: Methuen, 1978.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.
- ROSS, W.D. *Aristote*. Paris: Payot, 1930.
- RUTHVEN, K.K. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- SEGAL, E. (ed). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 1987.
- SÊNECA. *Tragédies*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- _____. *Medéia. Hêlvia. Tranquilidade da Alma. Apokolokyntosis*. In: *Obras*. Estudo introdutivo, notas e tradução de G.D. Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- SERREAU, René. *Hegel et l'hégélianisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works*. New York: Gramercy Books, 1975.
- _____. *Ricardo III e Henrique V*. Trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *O Rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness and English culture*. New York: Penguin Books, 1987.

- _____. (ed.). *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- SILVA, Mário Camarinha de, BRAYNER, Sonia. *Normas técnicas de editoração*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1992.
- SNELL, Bruno. *The discovery of the mind in Greek philosophy and literature*. New York: Dover, 1982.
- SÓFOCLES. *Ajax, Electra, Women of Trachis, Philoctetes*. In: *Electra and other plays*. Translated by E. F. Watling. London: Penguin Books, 1953.
- _____. *Antígona*. Trad. do grego por Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- _____. *As traquinias*. Introdução, versão do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- _____. *Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. In: *A trilogia tebana*. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d.
- _____. *Electra*. In: *A tragédia grega*, Vol. 4. Trad. e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. *Rei Édipo. Antígona*. In: *Rei Édipo, Antígona, Prometeu Acorrentado*. Prefácio, trad. e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Para uma gramática da ficção: uma leitura brasileira das formas simples*. 1º vol. "Uma retomada das formas simples"; 2º vol. "Preseça do mito"; 3º vol. Casos, causos e outras coisas (Advinha, fábula, legenda, saga). No prelo com o título Razão e Ficção. Tese para Concurso de Professor Titular da UNICAMP defendida em 1998.
- _____. "Da desmitificação da figura do herói: ou, *fortitudo et sapientia* ontem e hoje". Inédito. Conferência proferida no Congresso "Literatura e História", UNICAMP, setembro de 1994.
- STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Trad. Rose Celli. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- SUETÔNIO. *Vida de Nero*. Trad. Robson Cesila. Inédito.
- TERÊNCIO. *Teatro Completo*. Trad. Pedro Simón Abril. Buenos Aires: Libreria "El Ateneo" Editorial, 1953.
- _____. *A sogra*. Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

- THORNEY, G.C. & ROBERTS, Gwyneth. *An outline of English literature*. Essex: Longman, 1993.
- TUCÍDEDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. e apresentação Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VERNANT, J.P. *Mythe et pensée chez les Grécs*. Paris: Ed. Les Decouverts, 1988.
- VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VIRGÍLIO. *A Eneida*. Trad. Miécio Tati. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: The New American Library, 1972.
- _____. *Um bonde chamado desejo*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Victor Civita, 1985.
- _____. *Collected Stories*. With an introduction by Gore Vidal (ed). New York: New Directions Books, 1985.
- YALOM, Marilyn. *Maternity, mortality and the literature of madness*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1985.